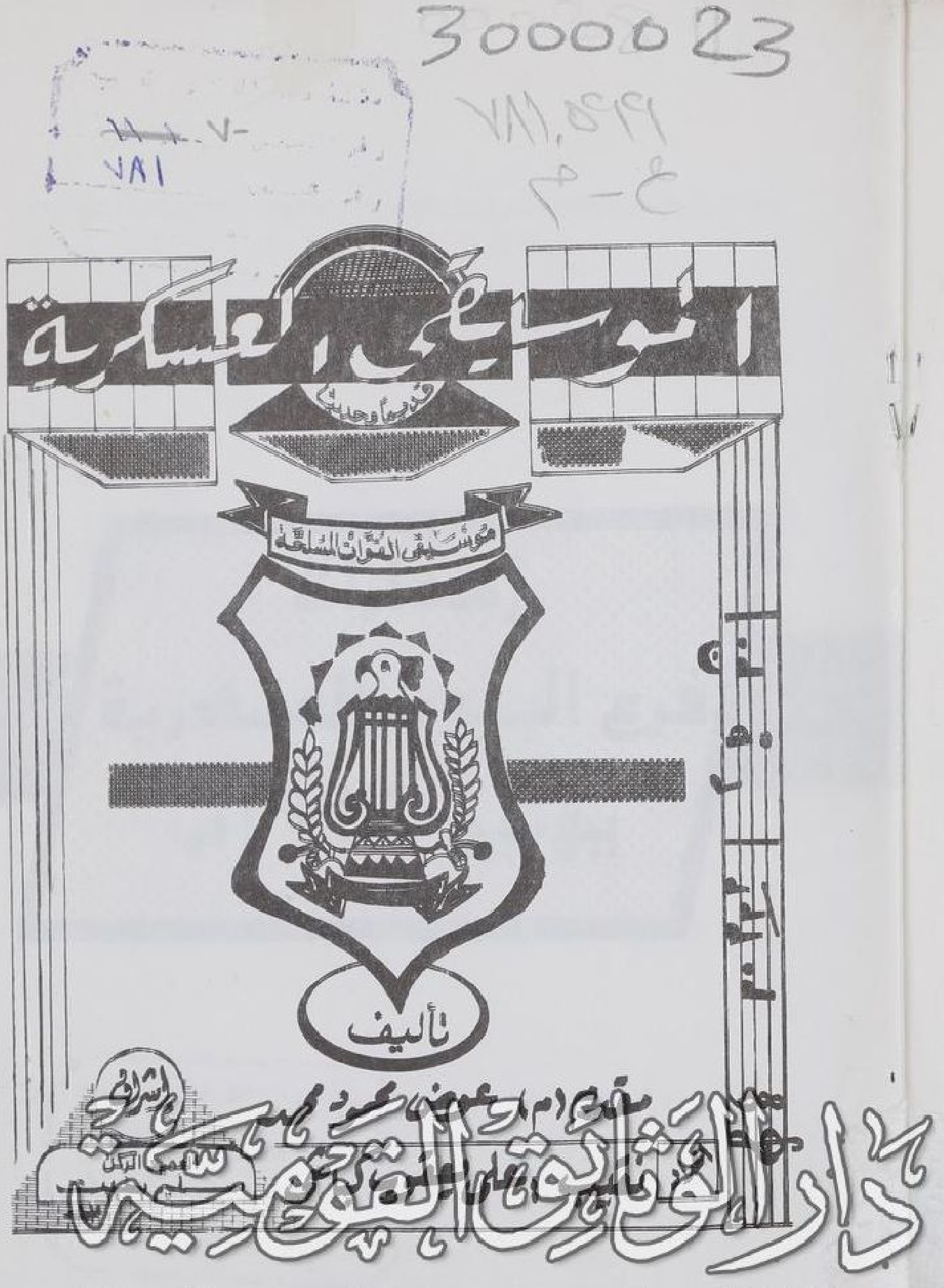

الموسيقى العسكرية
قديما وحديثا
موسيقى القوات المسلحة
تأليف
مقدم عوض محمود مح



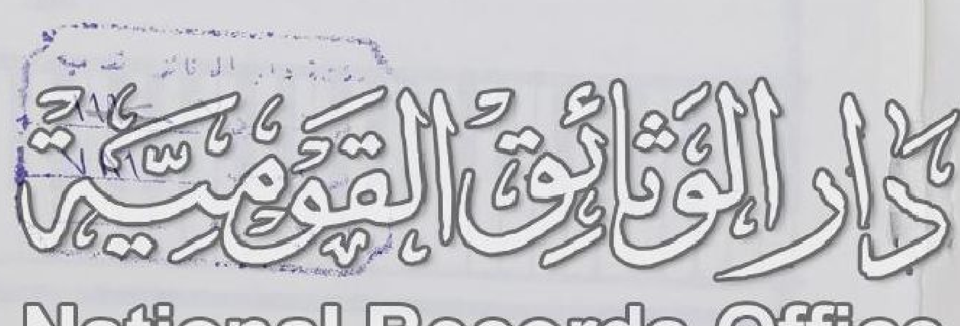
إعداد : نقيب علي يعقوب كباشي

إشراف : عميد ركن (م) سليم محمد بخيت

إصدارات

فرع البحوث العسكرية

يونيو ١٩٩٢م



ألا رحم الله عمنا عوض محمود رحمة واسعة رحيبة بقدر ما قدم لأمته من فن وعلم وخبرة ستظل أبد الدهر نبراساً ينير الطريق لكل من سلك درب هذا العلم الصعب الرقيق وأمنياتي لكل قارئ بلحظات طيبة بين دفتي هذا السفر الجميل .

لواء ركن /

نصرالدين سليمان إبراهيم

مدير فرع البحوث العسكرية

بسم الله الرحمن الرحيم

موسيقى القوات المسلحة الماضي والحاضر

بسم الله الرحمن الرحيم

موسيقى القوات المسلحة الماضي والحاضر



لا أدري وأنا أقدم هذا السفر الجميل عماذا أكتب هل أكتب عن البحث أم عن الباحث فكلاهما جديد فالباحث من فطاحلة علم الموسيقى بالسودان بل من أميز موسيقيي السودان الذين قامت على أكتافهم صروح علم الموسيقى بالسودان ، كما أن الباحث من المؤلفين الذين يتميز إنتاجهم بالغزارة والجدارة والجودة والحلاوة والطلاوة وهو من المؤلفين الموسيقيين الذين قدموا للسودان بدائع الأناشيد الوطنية التي لم ولن يكف الشعب السوداني كبيره وصغيره عن ترديدها والباحث معلم ومؤلف ومربي وفنان وهو من الموسيقيين الذين قل ما يجود بهم الزمان فهو فلتة بين أقرانه .

أما البحث فيكفيه أنه الوحيد في مجاله فلم يسبق وسوف يكون بإذن الله المرجع الوحيد في علم الموسيقى فلقد شمل بين دفتيه القواعد والنظريات الغربية لعلم الموسيقى وتحدث عن الموسيقى كعلم وفن موضحاً أبجدياتها لكل بادئ وغائراً في بحورها ، عرج على السلالم الموسيقية والمارشات العسكرية والمقامات ، والجلالات ومارشات الأورطة السودانية ونوبات البروجي والتقاليد العسكرية القديمة السمحه ، إنه بحر زاخر بالعلم والفن والتاريخ والتجارب الفنية الفنية .

ويعرض في خلاصة الأول خلاصة علم الموسيقى والذي [illegible] له أن يكون المرجع الوحيد [illegible] من الموسيقى بإذن الله .

ويحوي أيضاً عدد من [illegible] الموسيقية الخاصة بإنتاج الباحث والتي تعتبر ذخيرة جيدة لموسيقى هذا الوطن الحبيب .



بسم الله الرحمن الرحيم



الإهداء

إلى كل الموسيقيين الذين يسكبون العرق ويبذلون الجهد من أجل إسعاد الآخرين إلى كل من يتذوق الموسيقى ويطرب لها ويقدر جهد الموسيقيين إلى رفقاء الدرب والسلاح إخوتي أبنائي وتلاميذي بسلاح الموسيقى إلى قادتي الأجلاء الذين بذلوا الغالي والنفيس من أجل تطوير موسيقى القوات المسلحة إلى أبنائي وزوجتي أهدي هذا السفر العظيم .

والله الموفق

المؤلف

(٢) الفصل الثاني : - السلالم الموسيقية .

(أ) القسم الأول . علامات التحويل .

(ب) القسم الثاني . تكوين السلالم الغربية .

(جـ) القسم الثالث . السلم الملون الكروماتي .

(د) القسم الرابع . قاعدة دائرتي الخمسات والرابعات

(هـ) القسم الخامس . دائرة الخمسات .

(و) القسم السادس . قاعدة الرابعات .

(ز) القسم السابع . العودة إلى تكوين السلالم .

(ح) القسم الثامن . تكوين السلالم الصغيرة(الماينور)

(ط) القسم التاسع . مقامات الماينور اللحنية (الملودية)

ب . الباب الثاني : - المارشات العسكرية .

(١) الفصل الأول : - مارشات التراث .

(٢) الفصل الثاني : - الجلالات العسكرية .

(٣) الفصل الثالث : - المارشات المؤلفة .

(٤) الفصل الرابع : - مارشات الأورط السودانية .

جـ . الباب الثالث : - نوبات البوري والتقاليد العسكرية .

(١) الفصل الأول : - تعريف آلة البوري .

(٢) الفصل الثاني : - شعارات الوحدات والقيادات .

(٣) الفصل الثالث : - النوبات اليومية .

(٤) الفصل الرابع : - السلامات العسكرية بالبوري .

د . الباب الرابع : - علم الآلات .

(١) الفصل الأول : - تكوين الفرق الأوركسترالية .

(٢) الفصل الثاني : - الآلات الوترية .

(٣) الفصل الثالث : - آلات الريش الخشبية والصوتية .

(٤) الفصل الرابع : - الآلات النحاسية .

(٥) الفصل الخامس : - الآلات الإيقاعية .

(٦) الفصل السادس : - الدبوس ((الصاجة)) .

(٧) قدما الموسيقيين والصور التاريخية .

٦. الخاتمة .



أورطة إلى ١٥ جي أورطة وهي ٧ مارشات موجودة إلى الآن والد ألفت هذه الفرق مارشات من أغنياتها الشعبية لدى قبائلها .

٩ . وخلال تلك الفترة منذ تكوين الأورطة ١٨٨٨م وإلى ١٩٤٦م كونت مدرسة الأورط عام ١٩٢٥م وذلك لإستمرار تعليم الموسيقى لتغذية هذه الفرق الموسيقية وكان إنشاؤها بقشلاق عباس بالخرطوم قرب السكة حديد الخرطوم ، ولا يفوتنا ذكر الموسيقات التي أنشأت في تلك الفترة مع وجود موسيقى الأورط وهي موسيقى القوات السودانية وموسيقى الحدود عام ١٩٢٥م والتي تحولت بعد أن جلب المصريون بعض موسيـ [illegible] رس الحدود المصرية فأطلق عليها موسيقى الحدود في عام ١٩٤٦م ولمدة لاتتجاوز الشهرين كانت تتبع موسيقى بلك الطبجية ثم أطلق عليها موسيقى قوة دفاع السودان والتي كانت تتبع في ذلك الوقت الحملة الميكانيكية « فرع النقل » ومنهم من كون في حياتهم المدنية الموسيقات الخاصة بالبلديات ، حيث أنشأت فرق موسيقية في كل من ودمدني وعطبرة والخرطوم وبورتسودان والأبيض ولقد تحولت هذه الموسيقات من البلديات إلى الشرطة . ونذكر بعض الذين كان لهم الفضل في هذه الموسيقات : - المرحوم الأستاذ محمد عبدالله المشهور بـ « عود الصندل » فقد إنضم إلى موسيقى قوة دفاع السودان بعد تسريح الأورط . أما المقدم شرطة عبدالقادر عبدالرحمن فقد كون موسيقى شرطة الخرطوم وكذلك المرحوم عبدالسيد فقد كون موسيقى شرطة الأبيض والأستاذ المرحوم كودي كون موسيقى شرطة ودمدني .

١٠ . بعد الإستقلال في عام ١٩٥٦م تم تغيير إسم موسيقى قوة دفاع السودان إلى إسم موسيقى الجيش وهي لا تزال تتبع لفرع النقل وصار هذا الإسم يطلق على الموسيقى إلى أن قام سلاح الموسيقى كوحدة قائمة بذاتها وذلك في عام ١٩٦٩م وعين لها أول قائد وهو البكباشي جعفر فضل المولى التوم وتم تسليم القيادة للقائد البكباشي المرحوم أحمد مرجان في ١٩٦٩م وكان المرحوم أحمد مرجان كقائد ثاني لسلاح الموسيقى .

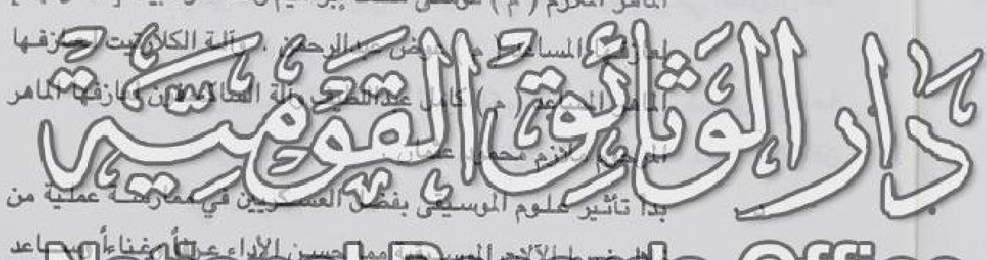
دور الموسيقى السودانية العسكرية في تطوير الاوركسترا السودانية وبداية دراسة الموسيقى في السودان

١١ . في عام ١٩٥١م أي في بداية الخمسينات كان الإضراب الشهير للفنانين نتيجة لنزاع وقع مع الفنانين فما كان من المسئولين إلا أن طلبوا بعض الموسيقيين العسكريين من فرق قوة دفاع السودان لكي يقوموا بدور الأوركسترا والعمل بالإذاعة كفرقة موسيقية . وفعلاً تم عملهم مع بعض الفنانين الناشئين آنذاك على سبيل المثال الفنان رمضان حسن والفنان محجوب عثمان وغيرهم وبعد إنتهاء الإضراب كانت من أولى النتائج أن كسب الوسط الفني ذخيرة جديدة تمثلت في أولئك الناشئين إلى جانب العازفين لآلات النفخ النحاسية والخشبية من خريجي الموسيقى العسكرية حيث نشأت علاقات جديدة فقد كان من الصعب لناشئ أن يجد طريقه للإذاعة وأيضاً ترتب على هذه العلاقات ما يلي : -

أ . إكتسب الوسط الفني عازفين دارسين للموسيقى من خريجي الموسيقى العسكرية لأول مرة حيث كانت الساحة تعتمد على المواهب غير المصقولة بالعلم .

ب . عن طريق هذه العلاقة وجد البعض طريقه لدراسة العلوم الموسيقية بواسطة العسكريين .

جـ . أدخلت الفرق الموسيقية آلات جديدة حيث برزت آلة الفلوت لعازفها الماهر الملازم (م) موسى محمد إبراهيم وآلة الترمبيت [الطرمبه] بعازفها المساعد [illegible] عوض عبدالرحمن ، وآلة الكلارنيت بعازفها الماهر [illegible] كامل عبدالطيف وآلة [illegible] بعازفها الماهر [illegible] الملازم محجوب عثمان .



بدأ تأثير علوم الموسيقى بفضل العسكريين في ممارسة عملية من [illegible] ضبط الآلات الموسيقية مما حسن الأداء [illegible] وغناءاً وساعد

نبذة تاريخية عن سلاح الموسيقى

٥ . <u>عام .</u> عرف السودانيون الموسيقى الحماسية متمثلة في أغاني الفروسية التي تؤدى بالآلات النحاسية وذلك منذ عهد بعيد وكذلك اغاني الحماس التي تؤديها النساء لدفع الرجال الي القتال او الاستعداد له وبث الروح الحماسية فيهم حتي لا يتخاذل اي منهم حيث انهم كانوا يتغنوا للذين يتخلفون حتي لا يجلبوا الخذي والعار لقبائلهم . وقد عرفت مثل هذه الاغاني الشعبية الي يومنا هذا .

٦. <u>نشأة الموسيقي العسكرية والمارشات العسكرية .</u> لقد وضح ان الاغنيات الشعبية الحماسية هي اساس المارش وينبغي ان نتعرف علي كلمة « مارش » مصدرها ومعناها :

أ . <u>معنى الكلمة .</u> فهي لفظ اوربي الاصل ومعروف باللغة الانجليزية « THE MARCH » وتقابلها اللغة العربية « لحن السير » غير ان الظروف التعليمية للموسيقي والعزف الموسيقي فرض علينا ان نقول ونكتب كلمة مارش وليس عبارة لحن السير .

ب . <u>التعريف الموسيقي .</u> نعرف كلمة مارش انها مصطلح موسيقي يقول بعض الموسيقيين العرب بانه مارش عبارة عن قطعة موسيقية تعزفها الالات الموسيقية بدون غناء وقد تكون غنائية وفي هذه الحالة تسمي نشيدا غير ان الموسيقيين الاوربيين يذهبون بالتعريف الي ابعد من ذلك والي جانب انه قطعة الية للسير يؤكدون انه عرف موسيقي الحركة اي جزئية من مؤلفات اخري مثل المتتابعات والسونات والسيمفوني والاوراتريوم الديني والاوبرا .

٧. يمكن ان نضيف من جانبنا ان المادة الموسيقية التي تشكل محتوي اي مارش انما تمثل لغة وتراث وثقافة بذاتها وذوقها الانسان في بيئة بعينها اذا فلحن

السير هو نوع من المؤلفات الموسيقية ذات الوزن الذي لايستهان به موسيقيا وبالتالي يصبح من الواجب ان ننظر في ماليدينا من مؤلفات سودانية في هذا المجال خاصة وانه ارتبطت بتاريخنا فرق الموسيقي العسكرية السودانية عموما وانطلاقا من الفرق الموسيقية لسلاح الموسيقي نشأت الحان السير السودانية مع نشر ماعرف في تاريخ الموسيقي انذاك بنظام « الاورط » جمع اورطة وهي لفظة تركية الاصل واطلقت علي فرق الموسيقي التي تتبع للورط وذلك عندما تاسست موسيقي السردارية عام ١٨٨٧ وكونت بعدها موسيقات الاورط عام ١٨٨٨ وكانت هنالك ١٥ اورطة مقسمة كالاتي : - من ١ - ٨ اورط مصرية ومن ٩ - ١٥ اورط سودانية . وكان قادة هذه الأورط إنجليز واستمرت هذه الأورط إلى عام ١٩٤٨م بعد الحرب العالمية الثانية ثم سرحت .

٨. إن هذا الفاصل الزمني يدخلنا في فترتين من تاريخ السودان السياسي إحداهما فترة « غردون باشا » حينما كان حكمداراً عاماً على الإمبراطورية السودانية للخديوي إسماعيل والتي كانت تمتد من النيل إلى دارفور - بحر الغزال - الصومال - الحبشة خلال عام (١٨٧٧م - ١٨٧٩) ومن هنا جاءت عبارة موسيقى السردارية بمعنى خصوصية العلاقة بينهما وبين السرايا والقصر في عهد غردون أما الناحية الثانية ما بعد معركة كرري حيث سيطر الحكم الثنائي على البلاد تماماً علماً بان قواته كانت تضم الإنجليز والمصريين والأتراك وبعض السودانيين إذاً لفظة أورطة ونشأة الأورطة قد تمت في ذلك المناخ الإستعماري ويلاحظ أنها بنيت على أساس عنصري وقبلي من السودانيين وكان تكوين هذه الفرق أي الأورطة من الشلك وقبيلة كريش والدينكا والنوبة [illegible] وتأتي هذه المرحلة من أسماء المارشات العسكرية وقد جعل [illegible] أورطة [illegible] الموسيقية الخاصة بها كما نذكر ومن هذا التكوين ألفت كل فرقة موسيقية [illegible] مارش [illegible] كشعار لها يسمى باسمها كالمارشات الموجودة حالياً كمثال : مارش ٩ جي أورطة - ومارش ١٠ جي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

١. موسيقى القوات المسلحة السودانية تزخر بتاريخ ناصع البياض قبل إنشاء موسيقى قوة دفاع السودان وفي عهدنا الحالي فقد مرت بأطوار مختلفة وشاركت في العديد من الحروب القديمة والمناسبات التاريخية والقومية وكان لها دور كبير في إذكاء روح الحماس في نفوس المقاتلين أبان الحرب العالمية الثانية وما زالت إلى يومنا هذا تبث وتلهب الحماس في جنود القوات المسلحة .

٢. هذا التاريخ الزاخر قد فرض علينا أن نقف لنسطر هذا السفر العظيم إكراماً لهذا التاريخ والشخصيات العظيمة التي بذلت الغالي والنفيس من أجل إعلاء راية السودان وبذلوا الجهد المتواصل لتطوير موسيقى القوات المسلحة منذ ذلك التاريخ ومنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا لذا تقديراً لجهد الرجال وصوناً لتاريخ أبطال القوات المسلحة المجهولين وحفظاً لهذا التراث العظيم الذي تركوه لنا رأينا أن تصدر هذا الكتاب ليكون مرجعاً وتاريخاً لكل المشتغلين بالموسيقى داخل وخارج القوات المسلحة .

٣. لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم وقدم كل عون في إخراج هذا الكتاب للوجود وأخص بالشكر السيد اللواء الركن نصرالدين سليمان مدير فرع البحوث العسكرية الذي أولى هذا الأمر كل إهتمامه ومتابعته الشخصية والشكر موصول للسيد نائب مدير الفرع السيد العميد الركن سليم محجوب بخيت الذي تولى موضوع البحث منذ البداية بالتوجيه والإرشاد والشكر للعقيد (م) أنور موسى الباقر الذي بذل كل جهد في جمع وترتيب هذا البحث والشكر للسيد العقيد عبدالله محمد أحمد الذي شارك بالرأي والمشورة في إعداد البحث

والشكر لكل العاملين بفرع البحوث من ضباط وصف وجنود الذين قدموا كل عون لنا في إعداد وإخراج هذا البحث .

٤. ختام الشكر لأبنائي في سلاح الموسيقى وأخص النقيب علي يعقوب الذي تولى متابعة وإعداد وترتيب كل مواد البحث وبذل الجهد الكبير في جمع وإضافة كل المواد الحديثة من علم الموسيقى وتبويب البحث وتسجيل المارشات العسكرية القديمة والحديثة وحصوله على أغلى الصور التذكارية لموسيقى قوة دفاع السودان .



SUDAN DEFENCE BAND

الفصل الأول
علم الموسيقى

الباب الأول
القواعد والنظريات الغربية

الفرقة على التطور حتى كان شكلها الحالي المتقدم عن شكلها السابق .

١٢ . ما أن جاء الإستقلال في عام ١٩٥٦م حتى وجدت النهضة الموسيقية صحوة ونشاطاً بواسطة خريجي الموسيقى العسكرية إذ إندفع هؤلاء متفاعلين مع الوسط الفني بالإشتراك في الفرق الفنية وفتح الفصول الدراسية إلى أن كان إفتتاح أول معهد أهلي للموسيقى بمدينة أمدرمان في الخمسينات على يد الأستاذ الموسيقار المرحوم أحمد مرجان قائد فرقة موسيقى الجيش آنذاك بمساعدة زملائه من الفرقة العسكرية . وقد عمل المعهد على تعليم الموسيقى الشئ الذي فتح المجال لتعليم أكبر عدد من الدارسين وأدى هذا المعهد دوره في تعليم الموسيقى في توقف تماماً في أوائل الستينات لعدم الإهتمام به من قبل المسئولين آنذاك بتقديم العون اللازم من آلات وخلافه .

دور سلاح الموسيقى بعد إفتتاح معهد الموسيقى

في أواخر عام ١٩٦٩م أفتتح معهد الموسيقى والمسرح وكان أوائل المعلمين من العسكريين ومنهم المرحوم العقيد أحمد مرجان والمقدم شرطه عبدالقادر عبدالرحمن ثم تبعهم الملازم على يعقوب كباشي كمعلم آلات نحاسية وذلك في عام ١٩٨٢م – ١٩٨٣م . كان لإنضمام العسكريين لمعهد الموسيقى منذ نشأته العامل المساعد في وقوف المعهد على رجليه وإستمراريته ولهذا كان لسلاح الموسيقى الفضل في الأعمال الآتية : –

أ . يعتبر سلاح الموسيقى هو الرائد في تعليم الموسيقى في السودان منذ الإستعمار إلى يومنا هذا .

ب . كان لسلاح الموسيقى الدور الكبير في تنظيم أوركسترا الإذاعة والفرق الفنية وذلك عبر مدهم بالعازفين المدربين مما دفع عملية الفن في السودان .

جـ . كان لسلاح الموسيقى الفضل في قيام أول معهد للموسيقى في السودان علي يد المعلم الكبير المرحوم الأستاذ العقيد أحمد مرجان .

د . كان لسلاح الموسيقى الدور الأعظم في تدوين الأغاني الشعبية السودانية وعزفها للجمهور في الإحتفالات القومية .

هـ . كان سلاح الموسيقى الجهة الوحيدة التي تقوم بإختيار المعلمين وتقديمهم لوزارة التربية والتعليم كمعلمين للموسيقي في المدارس الثانوية « صولات موسيقى » وذلك قبل إنشاء معهد الموسيقى .

و . كان لسلاح الموسيقى أوركسترا سيمفونية لعزف السيمفونيات والكونشرتات والأوبرات العالمية لمؤلفين عالميين الشئ الذي يفتقده السودان الآن .

ز . يعتبر المرحوم العقيد أحمد مرجان هو أول من إستلم مهمة قائد الموسيقى بعد الجلاء وكان في رتبة الملازم أول .

حـ . شاركت الموسيقى العسكرية في الحرب العالمية الثانية في أرتريا وتحرير كرن كما شاركت موسيقى قوة دفاع السودان في شمال أفريقيا .

د . ومن الشكل السابق نستنتج أن أكبر المقاييس الزمنية هو الروند وأصغرها هو الكادريبل كروش . كما أن نسبة كل علامة إلى ما قبلها من الناحية الزمنية تساوي النصف ونسبتها إلى العلامة التي تليها الضعف وكذلك يمكن إستنتاج أن كل علامة من العلامات السابقة تحتوي على عدد مضاعف من العلامات الأخرى التي تقل عنها في مدتها الزمنية ما عدا شكل الكادريبل كروش فليس له مضاعفات .

هـ . ويترتب على هذا بالضرورة أن جميع العلامات تنتسب إلى علامة الروند التي تحتوي على (٢) بلانش أو (٤) نوار أو (٨) كروش أو (١٦) دبل كروش أو (٣٢) كاتريبل كروش أو (٦٤) كادريبل كروش ويرمز لهذه النسبة بأرقام تسمى (معامل المقاس الزمني) والجدول الآتي يوضح علاقة الأرقام المنتسبة للمقاييس الزمنية : -

(١) رقم (١) يرمز إلى علامة الروند بإعتبارها أكبر المقاييس الزمنية

(٢) رقم (٢) يرمز إلى علامة البلانش باعتبار أن علامتين منها تعادل زمن الروند

(٣) رقم (٤) يرمز إلى علامة النوار باعتبار أن كل أربعة علامات منها تعادل زمن الروند

(٤) رقم (٨) يرمز إلى علامة الكروش باعتبار أن كل ثمانية علامات منها تعادل زمن الروند

(٥) رقم (١٦) يرمز إلى علامة الدبل كروش باعتبار أن كل ١٦ علامة منها تعادل زمن الروند

(٦) رقم (٣٢) يرمز إلى علامة التريبل كروش باعتبار أن كل ٣٢ علامة منها تعادل زمن الروند

(٧) رقم (٦٤) يرمز إلى علامة الكادريبل كروش باعتبار أن كل ٦٤ علامة منها تعادل زمن الروند

وتفيدنا هذه الارقام عند تقسيم السطر الموسيقي الي مساحات زمنية متساوية تعرف اصطلاحا (الموازير) اذ اننا نستخدم هذه الارقام كدلالة لنوع وعدد العلامات الموسيقية الموجودة في كل مساحة زمنية (مازورة) وذلك عن طريق مايسمي بالوزن الموسيقي . كما سيتضح عند التعرض للاوزان الموسيقية .

١٨ . وقد افردت اللغات الاوربية تسميات خاصة لكل علامة من هذه العلامات وذلك بوصف العلامة من الناحية الواقعية حسب وضعها كما هو الحال في اللغة الفرنسية التي اخذنا عنها هذه التسميات فهم يصفون علامة الروند حسب شكلها اي (الدائرة) والبلانش بحسب شكلها ووضعها باعتبارها بيضاء . والنوار بحسب وضعها باعتبارها سوداء والكروش بحسب وضعها باعتبارها تشبه السنارة وهكذا .

ولقد راعينا ان لغة الضاد (العربية) تفتقر الي تسميات لهذه المقاييس الزمنية فكان لزاما علينا ان نقترح تسميات لهذه العلامات فاخترنا تسلسل مراحل نمو النبات (١) من بدايتها الي نهايتها تمشيا مع منطق الاشياء وتسهيلا لدارسي الموسيقي من ابناء العروبة راجين ان يكون لها صدي مقبولا في نفوس علمائنا الموسيقيين .

والجدول الاتي يبين الاسماء العربية المقترحة للمقاييس الزمنية والاسماء باللغة الفرنسية التي اخذنا بها .

فرنسي	عربي	المقاييس الزمنية
روند	حبة	
بلانش	فلقة	
[illegible]	[illegible]	
[illegible]	[illegible]	
[illegible] كروش	[illegible]	
[illegible] كروش	زهرة	
كادريبل كروش	ثمرة	

المقاييس الزمنية للأصوات الموسيقية .

كما تقاس المساحات السطحية بالمتر وكسوره فإن الأصوات الموسيقية تقدر مساحتها الزمنية بالمقاييس الزمنية .

أ . **تعريفها :-** المقاييس الزمنية عبارة عن أشكال تستعمل لقياس الصوت الموسيقي من حيث المدة الزمنية أي أنها وحدات زمنية مختلفة لقياس الأصوات الموسيقية وتعرف إصطلاحاً بالأشكال الموسيقية وعددها سبعة كما يتضح من الشكل التالي :-

روند بلانش نوار كروش دوبل كروش تريبل كروش كادريبل كروش

ومن الشكل السابق نستنتج أن أكبر هذه المقاييس الزمنية هو العلامة رقم (١) المستديرة وتعرف إصطلاحاً باسم « الروند » وهي تعادل (١) أربعة أزمنة موسيقية .

تليها العلامة رقم (٢) المعروفة إصطلاحاً باسم البلانش « أي ذات الرأس الأبيض » وهي تعادل نصف العلامة السابقة في المدة الزمنية وتساوي زمنين موسيقيين .

تليها العلاة رقم (٣) المعروفة إصطلاحاً بإسم النوار (أي ذات الرأس السوداء) وتعادل نصف زمن العلامة السابقة لها أي أنها تساوي زمناً موسيقياً واحد .

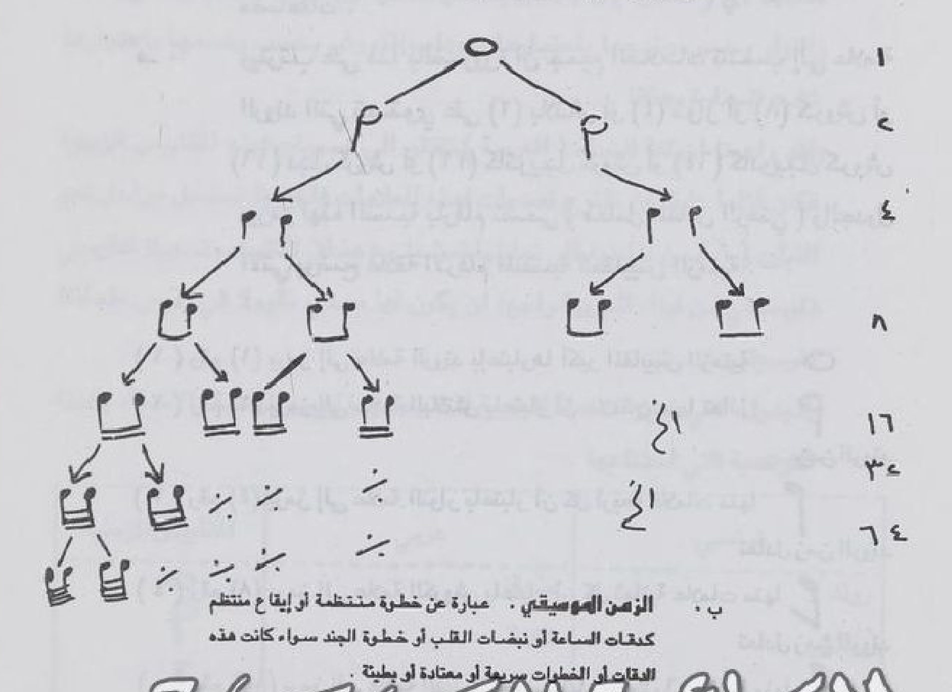
تليها العلامة رقم (٤) المعروفة إصطلاحاً باسم (الكروش) أي (السنارة) وتعادل نصف العلامة السابقة لها أي أنها تساوي نصف زمن موسيقي .

ثم العلامة رقم (٥) المعروفة إصطلاحاً (بالدبل كروش) أي(السنارة المزدوجة) وتعادل نصف العلامة السابقة لها أي أنها تساوي ربع زمن موسيقي .

وتليها العلامة رقم (٦) والمعروفة إصطلاحاً (بالتريبل كروش) أي (السنارة المثلثة) وتعادل نصف زمن العلامة السابقة لها أي تعادل $\frac{1}{8}$ زمن موسيقي .

فالعلامة رقم (٧) والمعروفة إصطلاحاً باسم (الكادريبل كروش) أي (السنارة المربعة) وتعادل نصف العلامة السابقة لها أي $\frac{1}{16}$ زمن موسيقي .

والشكل الآتي يوضح القيمة الزمنية لكل علامة من العلامات السبع ونسبتها إلى ما قبلها وما بعدها من العلامات الأخرى .



ب . **الزمن الموسيقي .** عبارة عن خطوة منتظمة أو إيقاع منتظم كدقات الساعة أو نبضات القلب أو خطوة الجند سواء كانت هذه الدقات أو الخطوات سريعة أو معتادة أو بطيئة .

ج . **الشارة .** لتثبيت علامة الكروش بالسنارة .

القسم الأول

الموسيقى كفن

١٤ . هي عبارة عن توفيق بين الأصوات المختلفة بطريقة منتظمة ومستمرة لمدد مناسبة ودورية بشرط أن تميزها الأذن وتحدث تأثيراً معيناً في النفس البشرية . وعناصر الموسيقى طبقاً للتعريف أعلاه ثلاثة : -

أ . **العنصر الأول :** الصوت اللحني وهي النغمات الفردية المتحدة في الدرجة الصوتية والصادرة عن آلة موسيقية أو صوت بشري واحد .

ب . **العنصر الثاني :** الصوت المتوافق وهو عبارة عن مجموعة الأصوات التي تسمع في وقت واحد مع إختلاف كل منها في الدرجة الصوتية ولكنها تؤلف فيما بينها لحناً موسيقياً ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعياً أو جماعياً .

جـ . **العنصر الثالث :** وهو عبارة عن الأصوات الموسيقية أو الجلبة المنتظمة الحادثة من الطبول أوالمصادر الصوتية الأخرى كالتصفيق أو الصفير أو الإهتزازات الصوتية التي لا تميزها كأصوات موسيقية .

القسم الثاني

الموسيقى كعلم

١٥ . إتفق علماء الموسيقى في العالم المتحضر على أوضاع موحدة للمفردات الموسيقية كما ساهمت الكنيسة العربية في توحيد المفردات والمصطلحات الموسيقية وتأسيسها على أرقام حسابية حتى أصبحت الموسيقى نظرية متكاملة الأطراف ككل علم ولغة لها أصولها وقواعدها .

فالنظرية الموسيقية هي البحث في أصول وقوعد اللغة الموسيقية العالمية من حيث طرقها التدوينية وقرادتها وأداءها صوتياً وآلياً .

أو هي مجموعة القواعد النظرية المتفق عليها دولياً بالنسبة لقراءة وتدوين وأداء الموسيقى صوتياً وآلياً .

وسنتعرض في هذا الكتاب لعناصر الموسيقى من وجهة النظر العلمية .

القسم الثالث

ابجديات اللغة الموسيقية

١٦ . العنصر الأساسي في تدوين كل لغة هو الحرف الأبجدي الذي تتكون منه الكلمات والجمل التي تجمع هذه الكلمات في سطور .

وعنصر الموسيقى الأساسي هو الصوت الذي يشغل فراغاً زمنياً محدداً وبإضافة صوت إلى آخر تتكون الفقرة الموسيقية ومن مجموعها تتكون الجمل الموسيقية . وهذه الجمل الموسيقية تدون على هيئة سطور أفقية مفردها يسمى السطر الموسيقي .

والسطر الموسيقي يشتمل من أبجديات الموسيقى على :

أ . المقاييس الزمنية .

ب . الصمتات الموسيقية ووسائل الإطالة .

جـ . المساحة الزمنية .

د . الأوزان الموسيقية .

هـ . [illegible] المقاييس الزمنية .

و . [illegible]

ز . المدرج الموسيقي .

حـ . المفاتيح الموسيقية .



وسنتعرض بالشرح لكل منها فيما يلي من فصول .

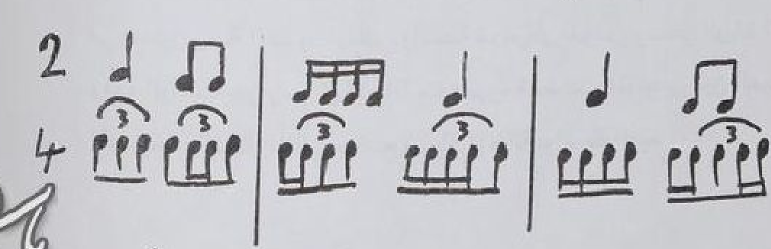
القسم السادس

إستثناءات المقاييس الزمنية

٢٤. عرفنا أن المقاييس الزمنية الغير منقوطة ينقسم كل منها إلى قسمين متساويين كما أن المقاييس الزمنية المنقوطة تنقسم إلى ثلاثة أقسام متساوية وقد لاحظنا في الفصل السابق كيف أن الأوزان الموسيقية أهدرت القيم الأصلية للمقاييس الزمنية ، وهو كما أوضحنا إستثناء يرد على قانون المقاييس الزمنية . وبقى بعد ذلك نوعان آخران من هذه الإستثناءات التي خرجت عن قاعدة تحكم الأوزان الموسيقية في المقاييس وهما المقاييس الإستثنائية والمقاييس الشاذة .

أ . النوع الأول : – هو المقاييس الإستثنائية وتشمل الثلاثية والثنائية .

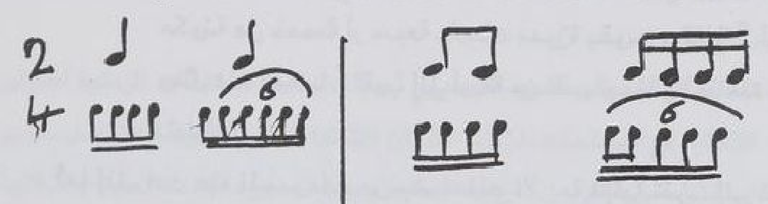
والثلاثية هي عبارة عن إحلال ثلاثة مقاييس زمنية محل إثنين من نوعهما وتمييزهم برقم (3) وربطهم بقوس واحد إو هي عبارة عن إستعارة ثلاثة مقاييس زمنية من وزن ثلاثي ووضعهم محل إثنين من نوعه في مساحة زمنية لوزن ثنائي وربطهم بقوس وتمييزهم برقم (3) وتسمى هذه الصورة بالثلاثية وتوجد في المساحات الزمنية للأوزان الثنائية على سبيل الإستعارة من الأوزان الثلاثية كما في الشكل الآتي : –



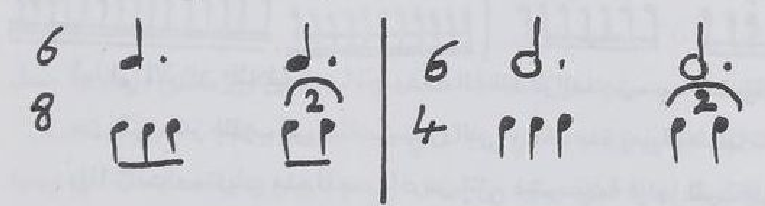
ومن الشكل السابق نلاحظ أن الوحدة الزمنية الأولى في وزن (2/4) غير منقوطة أي أنها مقسمة إلى قسمين في حين أن الوحدة الثانية وهي الثلاثية ، تقسيم زمني لعلامة منقوطة توجد في الأوزان الثلاثية ولكن تواجدها في وزن (2/4)

وهو وزن ثنائي حول مساحته الزمنية أي قسمين قسم ثنائي وقسم ثلاثي أي أننا أمام نوع من أنواع تداخل المساحات الزمنية بعضها في بعض .

وقد تأخذ الثلاثية صورة أخرى مضاعفة تسمى السداسية وهي عبارة عن إحلال ستة مقاييس زمنية مستعارة أيضاً من وزن ثلاثي محل أربعة مقاييس من نفس النوع في وزن ثنائي وتمييزهم بقوس ورقم (6) كالشكل التالي : –



أما الثنائية فوضعها عكس الثلاثية تماماً أي أنها عبارة عن إستعارة مقياسين زمنيين من وزن ثنائي وإحلالها محل ثلاثة مقاييس من نوعها في وزن ثلاثي وربطهم بقوس وتمييزهم برقم (2) وتوجد هذه الصورة في الأوزان الثلاثية على سبيل الإستعارة من الأوزان الثنائية كما في الشكل التالي : –



وقد تأخذ الثنائية صورة أخرى مضاعفة تسمى الرباعية وهي عبارة عن إحلال أربعة مقاييس محل ستة من نفس النوع وتمييزهم برقم (4) وربطهم بقوس واحد وتوجد هذه الصورة أيضاً في الأوزان الثلاثية على سبيل الإستعارة من الأوزان الثنائية كما في الشكل التالي : –

القسم الخامس

وسائل الإطالة

٠٢١ المقاييس الزمنية والصمتات الموسيقية تتشابه معاً في كونها تحدد المقادير الزمنية للأصوات والصمتات الموسيقية في القطعة بمدد زمنية ثابتة وذلك أن نقيس صوت موسيقي مقداره أربعة أزمنة موسيقية بعلامة الروند أو نستعمل الخط القصير المعلق تحت الخط الرئيسي وهو علامة الصمت المقابلة للروند لقياس مدة صمت تعادل أربعة أزمنة موسيقية وهاتان الحالتان في الإمكان تحقيقهما ولكن إذا طلب منا قياس صوت موسيقي مقداره خمسة أزمنة موسيقية فإننا حينئذ لا تجد بين وحدات قياس الأصوات الموسيقية ما يفي بالغرض وتتعقد الصورة بعض الشئ إذا طلب منا قياس صوت موسيقي مقداره ثلاثة أزمنة وسبعة أثمان زمن موسيقي لذلك كان من الضروري إيجاد طريقة أخرى لقياس هذا الإمتداد الزمني الذي لا يمكن قياسه بواسطة المقاييس الزمنية العادية التي سبق ذكرها في بداية تعريفنا للمقاييس الزمنية لذلك فإننا لكي نحصل على إمتداد زمني لا يمكن قياسه بواسطة العلامات الموسيقية العادية وحدها نعتمد حينئذ إلى وسيلتين من وسائل إطالة المقاييس الزمنية والصمتات الموسيقية والوسيلة الأولى هي النقط والوسيلة الثانية هي الربط .

٠٢٢ * تعريف الوسيلة الأولى : -

النقط وهي عبارة عن إضافة مدة زمنية للعلامات الموسيقية تجعلها أطول من مدتها العادية وذلك بوضع نقطة أو أكثر على يسار العلامة الموسيقية للدلالة على إمتداد هذه العلامة المنقوطة مما يساوي إمتداد زمنها العادي مرة ونصف أي أن النقطة الموسيقية الموضوعة على يسار العلامة الموسيقية تضيف إليها إمتداداً زمنياً يعادل نصفها وقد توضع أكثر من نقطة موسقية أمام العلامة الموسيقية وحكمها إطالة المدة الزمنية وكما توضع النقطة على يسار الشكل

الموسيقي . فهي توضع أيضاً على يسار الصمتة الموسيقية وحكمها واحد في الحالتين أي أن النقطة على يسار العلامات الموسيقية والصمتات الموسيقية تعتبر وسيلة من وسائل إطالة القيم الزمنية لكل منها كما في الشكل الآتي :

مثال النقط

هذا الشكل بالنسبة للنقطة فإنها تعطي الإمتداد الزمني سابق الذكر .

مثال للصمت

* الوسيلة الثانية : - الربط .

هي عبارة عن إضافة مدة زمنية للعلامات الموسيقية لتجعلها أطول من قيمتها الزمنية العادية وذلك بربط عدة علامات موسيقية تتفاوت في مدتها الزمنية وتتحد في إسم ودرجة الصوت وذلك بواسطة قوس أو أقواس يسمى الرباط الزمني وهذه الوسيلة من وسائل الإطالة مقصورة فقط على المقاييس دون الصمتات الموسيقية والشكل التالي يوضح وسيلة الإطالة بواسطة الربط :

القسم الرابع

الصمتات الموسيقية

١٩ . ذكرنا في الفصل السابق ان العلامات الموسيقية تستعمل كمقاييس للاصوات الموسيقية بمدد زمنية متفاوتة .

ولكن اللحن الموسيقي تتخلله فترات صمت لمدد زمنية مختلفة . والصمت المستعمل في اللحن الموسيقي يكون لعاملين : -

أ . **العامل الأول :** مقتضيات الجملة الموسيقية إذ أن الصمت لازم لتكملتها .

ب . **العامل الثاني :** لراحة المغني او العازف الذي يحتاج بالضرورة لفترات من الصمت تنقطع فيها الغناء او الاداء .

ولقياس مدد الصمت هذه تستخدم علامات تسمي الصمتات الموسيقية .

تعريفها : - الصمتات الموسيقية هي عبارة عن علامات تقابل المقاييس الزمنية وتساويها في قيمتها الزمنية وتستعمل لقياس الصمت في اللحن الموسيقي بمدد زمنية متفاوتة وتستخدم لملء المساحات الزمنية في السطر الموسيقي (الموازير) وتكملة الفقرات الموسيقية وعددها سبعة كالشكل الاتي :

ويتضح من الشكل السابق ان علامة الصمت المعادلة في المدة الزمنية للروند هي عبارة عن خط افقي قصير معلق تحت الخط الرئيسى (١) وان علامة الصمت المعادلة في القيمة الزمنية للبلانش هي عبارة عن خط افقي قصير يوضع فوق الخط الاسفل للخط الرئيسي وان علامة الصمت المعادلة في القيمة الزمنية لعلامة النوار هي عبارة عن رقم (٣) وان علامة الصمت المعادلة لعلامة

الكروش في القيمة الزمنية تدون علي هيئة الرقم (٦) وان جميع علامات الصمت التي تقل في مدتها الزمنية عن علامة صمت الكروش تكتب مثل علامة صمت الكروش مع اضافة خط او خطوط افقية مائلة ثنائية او ثلاثية او رباعية بقدر عدد الخطوط المعلقة اسفل العلامة الموسيقية التي تقابل علامة الصمت كما في الشكل التالي : -

كما نستنتج من الشكل السابق ان علامة الصمت المقابلة للروند تساوي (٤) ازمنة وتقابل علامة الروند في القيمة الزمنية ، وان علامة الصمت المقابلة للبلانش تساوي زمنين وتعادل البلانش في القيمة الزمنية وان علامة صمت النوار تساوي زمن واحد وتعادل القيمة الزمنية للنوار وان علامة صمت الكروش تساوي ١/٢ زمن موسيقي وتعادل الكروش في القيمة الزمنية وان علامة صمت الدبل كروش تساوي ١/٤ زمن موسيقي تعادل الدبل كروش في القيمة الزمنية وان علامة صمت التربيل كروش تساوي ١/٨ زمن موسيقي وتعادل التربيل كروش في القيمة الزمنية وعلامة صمت الكادريبل كروش تساوي ١/١٦ من الزمن وتعادل الكادريبل كروش في القيمة الزمنية .

* ١/ الخط الرئيسي هو عبارة عن خط وهمي أفقي لتحديد اتجاه التدوين الموسيقي من اليسار الي اليمين .

وتتحكم الأوزان الموسيقية في تحديد كمياتها في المساحات الزمنية المختلفة التي تعتبر أجزاء متساوية في السطر الموسيقي وبترتيب هذه الحروف السبعة وتنسيقها في أوضاع مختلفة تحصل علي المعاني المختلفة التي تتضمنها الألحان الموسيقية جميعها ولكي نقرأ هذه الحروف على شكل فقرات فإن السطر الموسيقي يحتاج إلى عنصرين هامين من عناصر السطر الموسيقي هما المدرج الموسيقي والمفتاح الموسيقي وهذين سنتعرض لهما بالشرح في الفصلين التاليين

وكما ترتب الأصوات ترتيباً تصاعدياً فإنه في الإمكان أيضاً ترتيبها عكسياً أي تنازلياً على هذاالنحو [سي – لا – صول – فا – مي – ري – دو] أنظر الشكل السابق .

* موجز .

العنصر الأساسي في الموسيقى هو الصوت المقاس بزمن ، والأصوات في الموسقى هي الحروف الهجائية التي تتركب منها اللغة الموسيقية وعددها سبعة ، دو – ري – – مي – فا – صول – لا – سي .

ومن تكرار هذه الحروف السبعة مضافاً إليها الحرف الأول نحصل على ما يسمى بالطبقة الصوتية المعروفة إصطلاحاً « باركتاف » أو أكثر .

القسم الثامن

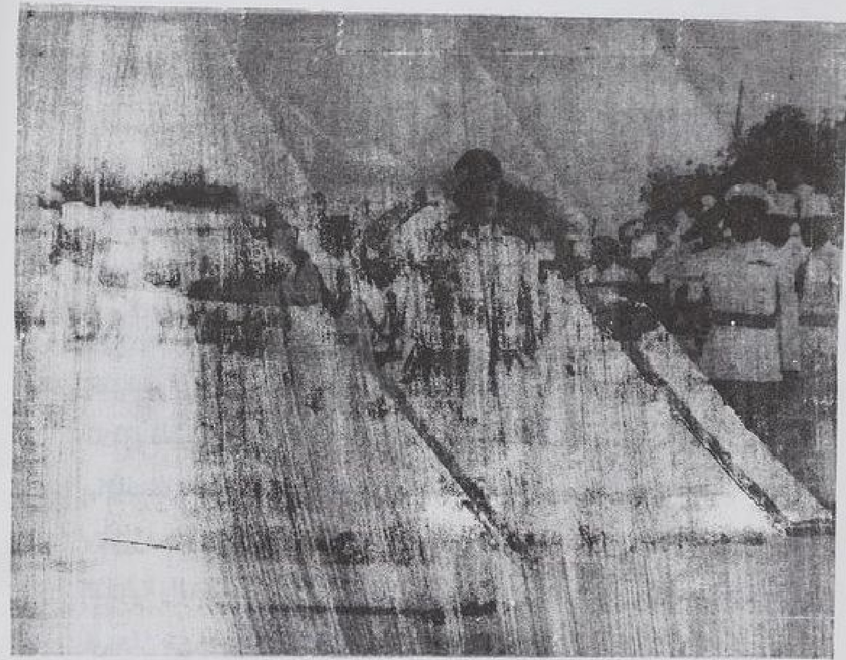
المدرج الموسيقي

كانت المقاييس الزمنية تدون قديماً على هيئات وأشكال تختلف عن هيئاتها الحالية وكانت تلك المقاييس توضع فوق الأبيات الشعرية ثم بعد ذلك فوق عدد من الخطوط الأفقية المتوازية بغرض تدرجها من الغلظ (وهي المقاييس المدونة على الخطوط السفلى) إلى الحدة (وهي المقاييس المدونة على الخطوط العليا) والشكل التالي يعطينا صورة تقريبية عن فكرة التدوين القديم وذلك بعد الإستعاضة عن المقاييس القديمة ووضعها على عدد من الخطوط الأفقية المتوازية .

ولكن يجد أن آلة كالبيانو أو الأورغن تحتوي على محيط صوتي يضم أكثر من أربع طبقات صوتية تتدرج من الغلظ إلى الحدة ويتطلب التدوين لها وضع الأصوات [illegible] عدد [illegible] الخطوط [illegible] ثلاثين إلى أربعين خطاً أفقياً . [illegible]

[illegible] الحسابية [illegible] المرجة [illegible] والاكتفاء [illegible] مقاييسهم [illegible] الاكتفاء [illegible] من الخطوط الأفقية [illegible] يبلغ أحد عشر خطاً تحصر بينها عشر [illegible] خطوط [illegible]

٩ . المجموعات الشاذة مَن المقاييس الزمنية الزائدة عن إثني عشر الموجودة في الأوزان الثلاثية تقرب إلى إثني عشر من مثيلاتها وتأخذ قيمتها الزمنية أياً كان عددها .



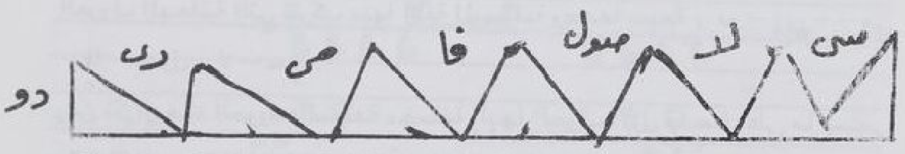
القسم السابع

الحروف الهجائية للموسيقى

ذكرنا أن لكل لغة حروفها الهجائية ومن مجموع هذه الحروف تتركب الكلمات ومن مجموع الكلمات تتكون الجمل اللغوية .

والموسيقى ككل لغة لها حروفها الهجائية ومن تركيب هذه الحروف تتكون الفقرات الموسيقية ومن ترتيب هذه الفقرات تتكون الجمل الموسيقية التي تتضمن معنى معين .

والحروف الهجائية في الموسيقى عددها سبعة ترتب ترتيباً تصاعدياً وتعرف إصطلاحاً [دو ، ري ، مي ، فا – صول – لا – سي] كالشكل الآتي : -



إذا تدرجنا في ترتيب هذه الحروف نجد أن الحرف الأول يتكرر بعد الحرف السابع أي أن السبعة حروف مضافاً إليها تكرار الحرف الأول تكون طبقة صوتية كاملة ويمكننا تكرار هذه الحروف السبعة نحصل على طبقتين صوتيتين أو أكثر كما في الشكل الآتي : -

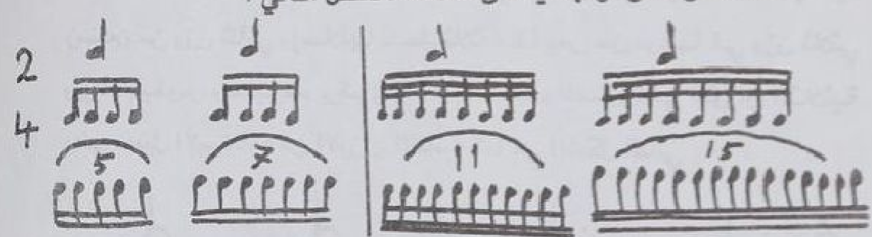


[illegible] الهجائية هي مسميات الأصوات الموسيقية جميعها سواء أكانت من [illegible]

ب. النوع الثاني : - المقاييس الشاذة .

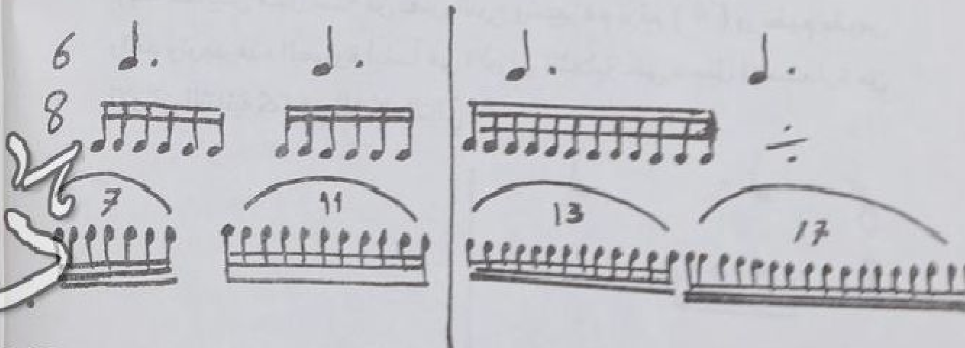
وهي مجموعات عن العلامات الموسيقية التي لا تخضع لقانون المقاييس الزمنية كما أنها لا تندرج تحت صورة المقاييس الإستثنائية الزمنية ويختلف حكمها بإختلاف الأوزان الموسيقية من حيث كونها ثنائية أو ثلاثية ففي الأوزان الثنائية نجد مجموعة من المقاييس الزمنية مكونة من خمسة أو سبعة علامات مميزة بقوس ورقم (5 أو 7) ومثل هذه العلامات تقرب إلى أربعة من نفس نوعها وتأخذ مدة زمنية تعادلها .

أما إذا زادت هذه المجموعات عن مضاعفات الأربعة فإنها تقرب إلى ثمانية علامات من نفس نوعها أياً كان عددها كالشكل التالي : -



أما في الأوزان الثلاثية فإن المجموعات الشاذة الزائدة عن سبعة مقاييس وتقل عن إثني عشر فتقرب إلى ستة من نفس النوع وتأخذ مدة زمنية تعادلها .

وإذا زادت محتويات هذه المجموعات عن إثني عشر علامة فإنها تقرب إلى إثني عشر من نوعها وتأخذ مدتها الزمنية كما في الشكل الآتي : -



موجز عن الإستثناءات

١. تخضع محتويات المساحة الزمنية من المقاييس الزمنية لمقتضيات الوزن الموسيقي ونوعه ثنائياً كان أو ثلاثياً إلا في حالتين هما المقاييس الإستثنائية والشاذة .

٢. تتطلب مقتضيات اللحن الموسيقي أحياناً تداخل المساحات الزمنية للأوزان الثلاثية في المساحات الزمنية للأوزان الثنائية أو العكس وهذا التداخل يعتبر إستثناء من قانون المقاييس الزمنية وتعرف صوره الإصطلاحية بالثلاثية والسداسية أو الثنائية والرباعية .

٣. الثلاثية هي عبارة عن إستعارة ثلاثة مقاييس زمنية من وزن ثلاثي وإحلالها محل إثنين من نوعها في وزن ثنائي مع تمييزهم برقم (3) وربطها بقوس . وكذلك السداسية فهي عبارة عن إحلال ستة مقاييس زمنية محل أربعة وتمييزهم بالرقم (6) وربطها بقوس .

٤. الثنائية هي عبارة عن إستعارة مقياسين زمنيين من وزن ثنائي وإحلالها محل ثلاثة مقاييس من نوعها في وزن ثلاثي مع تمييزهما برقم (2) وربطها بقوس . وكذلك الرباعية فهي عبارة عن إحلال أربعة مقاييس زمنية محل ستة من نوعها وتمييزهم برقم (4) وربطهم بقوس .

٥. الثلاثية والسداسية توجدان في الأوزان الثنائية في حين أن الثنائية والرباعية توجدان في الأوزان الثلاثية .

٦. المجموعات الشاذة من المقاييس الزمنية المميزة بقوس ورقم (5 أو 7) تقرب إلى أربعة من نوعها وتأخذ [illegible] الزمنية [illegible] الأوزان الثنائية .

٧. المجموعات الشاذة [illegible] المقاييس الزمنية التي [illegible] ثمانية في الأوزان الثنائية تقرب إلى ثمانية [illegible] وتأخذ [illegible] أياً كان عددها .

٨. المجموعات الشاذة الموجودة في الأوزان الثلاثية والمميزة برقم (7) وقوس أو (11) [illegible] وتأخذ [illegible] .

وكما قدمنا تظهر الصعوبة في القراءة والإلتباس الذي يقع فيه القارئ الموسيقي على المدرج الكبير .

ولحاجة العازف أو المغني الفرد لإستعمال مدرج صغير يسهل عليه قراءة اللغة الموسيقية عليه تتضح فائدة تقسيم المدرج الكبير إلى مدرجات صغيرة يميز كل منها بالمفتاح الذي يخلع على المدرج إسمه ويكون كل منها خمسة خطوط وأربع مسافات توضع عليها المفاتيح كالشكل الآتي : - أ - ب/ جـ/ د/ هـ/ و/ ز

تعريف : - المفتاح الموسيقي إذاً هو عبارة عن علامة توضع في أول المدرج الموسيقي من اليسار علي أول خطوطه ليكسب الحروف الأبجدية الموسيقية مسمياتها بعد وضعها على المدرج ويوجد من المفاتيح الموسيقية سبعة مفاتيح .

المفتاح الأول هو مفتاح صول ويوضع على الخط الثاني من المدرج الموسيقي الصغير ويسمى المقياس الزمني الموضوع على نفس الخط بإسمه أي (صول) وترتب الحروف الأبجدية تصاعدياً أو تنازلياً بالتسلسل بالنسبة لحرف صول كما يتضح من الشكل السابق (أ) .

المفاتيح الأربعة التالية هي مفتاح (دو وتوضع على الخطوط الأول والثاني والثالث والرابع من المدرج الموسيقي الصغير ويسمى المقياس الزمني المدون على خطوطها بإسمها (دو) كما هو موضح بالشكل السابق (ب ، جـ ، د ، هـ) .

المفتاحان السادس والسابع وهما مفتاحا (فا) ويوضعان على الخطين الثالث والرابع من المدرج الصغير ويسمى المقياس الزمني المدون على خطيهما بإسمها (فا) كما هو موضح بالشكل السابق (و ، ز) .

ومما سبق يتضح أن المفتاح الموسيقي من أهم عناصر السطر الموسيقي إذ أنه هو الرابط بين المدرج الموسيقي وبين المقاييس الزمنية بعد تسميتها بمسمياتها

فالمدرج الصغير : – هو عبارة عن خمسة خطوط أفقية متوازية تحصر بينها أربع مسافات متساوية وترتب ترتيباً تصاعدياً من أسفل إلى أعلى ويتجه من اليسار إلى اليمين ويستعمل المدرج الموسيقي بوصفه عنصراً من عناصر السطر الموسيقي لتحديد مواقع الأبجديات الموسيقية المستعملة في تدوين وقراءة الموسيقى كما أنه يحدد إتجاه السطر الموسيقي الذي يبدأ من اليسار إلى اليمين .

إختلف المؤرخون في شخصية موجد فكرة الخطوط الموسيقية الأفقية التي تبرز الطبقة الصوتية للكلمات الموضوعة عليها عند الغناء ولكن مما لا شك فيه أن الراهب الإيطالي (جيدو الاريزي) هو الذي قام بتنسيق الخطوط الأولى التي إبتدعها البابا (جريجوري) كما يعزى إليه الفضل في إيجاد فكرة المقاييس الزمنية وذلك في مستهل القرن الثاني عشر .

(انظر كتاب أصول الموسيقى في التاريخ)



القسم التاسع

المفاتيح الموسيقية

تعرضنا في الفصل الأول من هذا الباب للعلامات الموسيقية بوصفها مقاييس زمنية لقياس الأصوات الموسيقية وتكلمنا أيضاً عن المدرج الموسيقي بوصفه أداة تحدد إتجاه السطر الموسيقي كما تبين مواضع الأبجديات الموسيقية الأخرى المستعملة في تدوين وقراءة اللغة الموسيقية ولكي نستعمل هذه المقاييس الزمنية بعد تسميتها بأسماء الأصوات الموسيقية فإنه لا بد لنا من معرفة العنصر الأخير من عناصر السطر الموسيقي الذي يربط بين المقاييس الزمنية والحروف الأبجدية للموسيقى [أسماء الأصوات] وبين المدرج الموسيقي وهذا الرباط الهام هو المفتاح الموسيقي .

وقبل أن نتعرض للمفتاح الموسيقي وأهميته في ربط العناصر الأخرى بعضها ببعض نود أن نعرف ماهية الطبقات الصوتية وكيف ترتب على المدرجات الموسيقية ، فالأصوات الغنائية والآلية لها صفات تتميز بها كالحدة والغلظة وأصوات بعض النساء والأطفال وأصوات آلة الفيولا ومن أمثلة الأصوات الحادة للبشر أصوات بعض النساء والآلية صوت الكمان والفلوت وعلى ضوء هذا يمكن تقسيم الأصوات البشرية والآلية إلى أربعة مناطق : –

منطقة الأصوات الحادة : وهي التي تعرف إصطلاحاً بمنطقة السوبرانو .

منطقة الأصوات الأقل حدة : وهي التي تعرف بمنطقة الكونترالطو .

منطقة الأصوات المتوسطة : وهي التي تعرف بمنطقة التينور .

منطقة الأصوات الغليظة : وهي التي تعرف بمنطقة الباص .

وكما ذكرنا في الفصل السابق أنه يمكن جمع هذه الطبقات الأربع في محيط المدرج الكبير وذلك بتخصيص الخطوط الخمس السفلى منه للطبقات الصوتية الغليظة وتمييزها [illegible] الهيكل الآتي [illegible] (الباص) والمتوسطة التينور

السفلى للأصوات الغليظة كما تستخدم الخمس خطوط العليا للأصوات الحادة في حين أن الخط الأوسط مضافاً إليه خطين من الخمس العليا وخطين من الخمس السفلى يمكن إستخدامه في التدوين لأصوات الطبقة المتوسطة كالشكل الآتي :-

وهذا المدرج الكبير يمكن أن يستوعب جميع الأصوات الموسيقية لأكثر من أربع طبقات صوتية عند التدوين غير أن مشكلة المغني الفرد الذي تتحدد طبقته الصوتية سواء كانت غليظة أو حادة وكذلك العازف المنفرد الذي يعزف على آلة طبقتها الصوتية حادة أو عازف آخر يعزف على آلة طبقتها الصوتية غليظة ، جميع هذه الحالات بقيت مشاكل تتطلب حلاً لتسهيل القراءة والتدوين لكل منها على حدة حسب المنطقة الصوتية التي تناسبه سواء كانت غليظة أو متوسطة أو حادة . وذلك لأن الأصوات المدونة لكل منها لا تشغل خطوط ومسافات المدرج الكبير كله وإنما تدون فقط في منطقة من مناطقه الثلاثة الحادة أو المتوسطة أو الغليظة . وتبقى المنطقتان الأخريتان شاغرتين مما لهذا العازف أو ذاك المغني كثيراً من الصعوبات الأمر الذي يتطلب التفكير في تقسيم هذا المدرج الكبير إلى مدرجات ثلاثة صغيرة يحتوي كل منها على خمس خطوط ويتميز بعلامة تدل على طبقة الأصوات التي تدون عليها هذه العلامة هي المفتاح الموسيقي الذي سنتعرض له بالشرح في الفصل التالي .

ولهذا أصبحت المدرجات الموسيقية كالشكل الآتي مع بقاء المدرج الكبير مستخدماً لأغراض التدوين الجماعي وآلتي البيانو والهارب .

ولكن قد يعجز المدرج الكبير بخطوطه الإحدى عشر ومسافاته العشر كما يعجز المدرج الصغير بخطوطه الخمس ومسافاته الأربع المعدودة على تحمل الأصوات الموسيقية التي تزيد عن طبقتين صوتيتين لذلك أتفق على إضافة خطوط قصيرة تفصلها مسافات توضع أسفل أو أعلى المدرج بحسب مناطق الأصوات المراد تدوينها سواء كانت حادة أو غليظة وهذه الخطوط الإضافية تعتبر مكملات للمدرج الموسيقي بنوعيه وهي غير محددة العدد كالشكل الآتي :-

فإذا تطلب أي مدرج من المدرجات الصغيرة ترتيباً أوسع أو محيطاً أكبر من الأصوات فإن الخطوط والمسافات الإضافية أعلى أو أسفل المدرج تؤدي هذا الغرض العرضي والشكل التالي يوضح ذلك .

ملخص

١- باكتشاف فكرة المفتاح الموسيقي أمكن وضع نظرية تدوين وقراءة الموسيقى كلغة عالمية سهلة .

٢- المفتاح الموسيقي هو العنصر الهام الذي يربط بين المقاييس الزمنية والمدرج الموسيقي ويكسب الحروف الأبجدية الموسيقية مسمياتها الصوتية .

٣- المفتاح الموسيقي هو عبارة عن علامة تميز المدرج الموسيقي يدل على نوع الطبقة الصوتية المدونة أصواتها عليه ويوضع على المدرج الموسيقي من اليسار وعلى أحد خطوطه .

٤- أنواع المفاتيح الموسيقية ثلاثة وعددها سبعة وهي مفتاح صول ويوضع على الخط الثاني من المدرج الموسيقي الصغير ويسمى باسمه - مفتاح (دو) ويوجد منه أربعة مفاتيح يوضع أولها على أول خط في مدرجه ويوضع الثاني على ثاني خط في مدرجه ويوضع الثالث على ثالث خط في مدرجه ويوضع الرابع على رابع خط في مدرجه .

* مفتاح (فا) ويوجد منه نوعان : - الأول يوضع على الخط الثالث والثاني يوضع على الخط الرابع ويسمى الخط الموضوع عليه كل منهما في مدرجه باسمه (فا) .

٥- تقسيم الآلات والأصوات البشرية إلى مناطق صوتية محددة أدى إلى تعدد المفاتيح الموسيقية .

٦- يكتفى في التدوين الحديث باستعمال مدرجي مفتاحي (صول) و (فا) ولا تستخدم المفاتيح الأخرى إلا نادراً .

٧- تقسم الأصوات الموسيقية جميعها إلى مناطق صوتية أربع هي منطقة الباص وتشمل الأصوات الغليظة - منطقة التينور وتشمل الأصوات الأقل غلظة - منطقة الألطو وتشمل الأصوات الأقل حدة - منطقة السبرانو وتشمل الأصوات الحادة .

٨- تقسم الآلات الموسيقية والأصوات البشرية جميعها هذه المناطق الصوتية الأربع كل حسب مجاله الصوتي وطبيعته .

القسم العاشر

أساليب القراءة الإيقاعية

عرفنا في الباب الأول أسماء الأصوات الموسيقية وكيف تقاس بمددها الزمنية المختلفة حسب قيم مقاييسها الزمنية النسبية كما عرفنا كيف يحدد الوزن الموسيقي أنواع هذه الأصوات وكمياتها في المساحة الزمنية تبعاً للمعامل الحسابي وكيف أخضع قيمها الزمنية لتقدير رقمه الأعلى وإهدار قيمتها الأصلية .

وقد رأينا أن المفتاح الموسيقي قد ربط بين هذه الأصوات وبين المدرج الموسيقي فاكمل بذلك للسطر الموسيقي عناصره الأساسية حتى أصبح في الإمكان تدوين وقراءة الموسيقى كلغة من اللغات .

ولما كانت الخطوة المنتظمة أو الإيقاع المنتظم أساساً لقراءة الموسيقى كما هي القافية أساس لقراءة الشعر المنظوم لذا يلزم أن نعرف كيف ننظم اللغة الموسيقية عند قراءتها وهو ما يسمى إصطلاحاً بالضروب الموسيقية ودلالات هذه الضروب وهو ما سنتعرض له على التوالي في الفصلين القادمين .

المجال الصوتي لمغنية الكونترالطو (أغلظ أصوات النساء)

ويستعمل مفتاح دو أول خط للأصوات البشرية الآتية عند التدوين لها ويسمى مفتاح سبرانو .

* الصوت البشري : سبرانو أول (أحدُّ أصوا النساء) سبرانو ثاني (أوسط أصوات النساء) .

والطبقة الصوتية الرابعة من الأصوا البشرية هي السبرانو ثاني والسبرانو أول وهي الطبقة الصوتية التي تشمل أحدُّ أصوات النساء وأوسطها والشكل الآتي يوضح محيط الطبقة الصوتية لتلك الفئة .

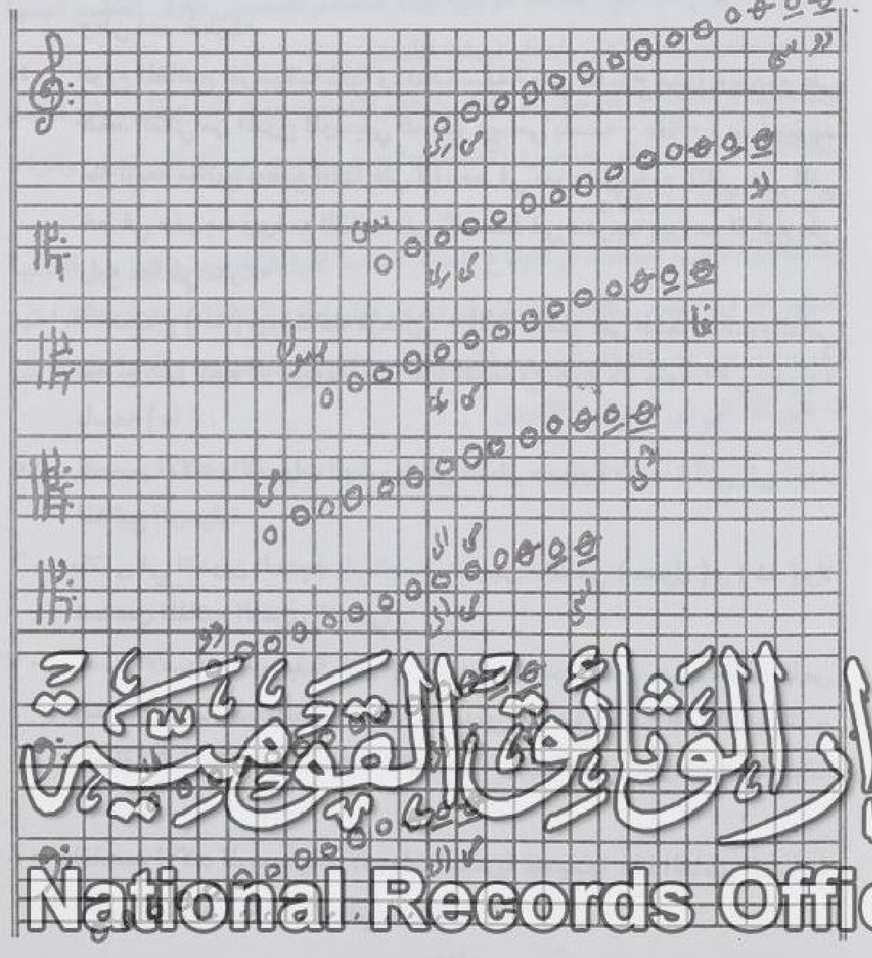
المجال الصوتي لمغنية سبرانو أول (أحد أصوات النساء)

المجال الصوتي لمغنية السبرانو ثاني (أوسط أصوات النساء)

ويستعمل مفتاح صول ثاني خط عند التدوين للآلات الآتية : -
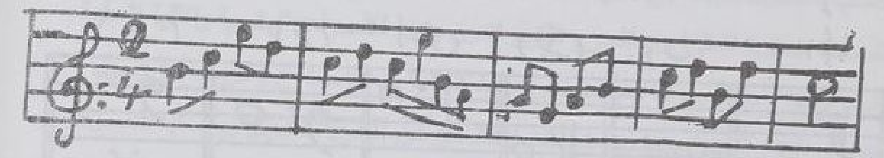
آلات مفتاح صول : الكمان - الفيولنيل (في بعض أصواته الحادة) الفلوت الابواء ، الكلارنيت - الكورنو - الكورنيت ، الترومبا - الكور انجليه ، السكس هورن - الساكسفون (عدا الميلودي ففي المدرسة الإنجليزية يدون له على مفتاح فا) غير أننا نلاحظ أن المفاتيح الموسيقية المستعملة في التدوين الحديث هي مفتاح صول ثاني خط ومفتاح (فا) رابع خط سواء كان التدوين للآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية أي أن مفتاح باص (فا رابع خط) قد حل محل المفاتيح الآتية : - مفتاح باريتون (فا ثالث خط) ومفتاح تينور (دو رابع خط) كما حل مفتاح صول ثاني خط محل المفاتيح الآتية : - الكونترالطو (دو ثالث خط) والسبرانو ثاني (دو ثاني

والسبرانو أول (دو أول خط) وأصبحت المفاتيح الأخرى الملغاة لا تستعمل في التدوين إلا نادراً وفي أضيق الحدود وذلك بعد أن أصبح العازفون من المهارة بحيث يمكنهم قراءة مدرج أي مفتاح من المفاتيح الملغاة بواسطة تصوير الألحان الموسيقية المدونة على أحد المفتاحين (صول) أو (فا) تصويراً مترجماً دون حاجة إلى تدوين المفتاح المحول والشكل الآتي يوضح مناطق الأصوات الموسيقية على مدرجات المفاتيح الموسيقية السبعة وعلاقة كل منها بالآخر .

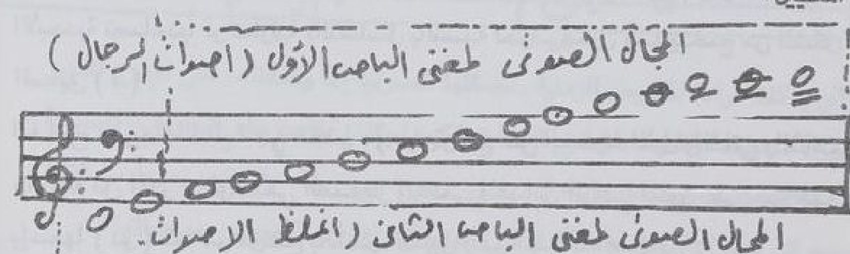


الصوتية أي أن المقياس الزمني لا يسمى صوتاً ولا تتحدد منطقته الصوتية إلا بعد وضع المفتاح الموسيقي على المدرج .

والآن يمكننا بواسطة المدرج الموسيقي والمقاييس الزمنية والمفتاح الموسيقي والوزن الموسيقي أن ندون سطراً موسيقياً ونقرأه بعد تقسيمه إلى مساحات زمنية تبعاً للمعامل الحسابي كما في الشكل الآتي : -



وتكملة لهذا البحث يجب علينا أن نعرف شيئاً عن المناطق الصوتية للآلات والأصوات البشرية مدونة على مدرجات المفاتيح المختلفة وقد سبق أن قسمنا في مستهل هذا الفصل الأصوات البشرية إلى أربعة مناطق صوتية وهي أصوات الرجال على مدرج مفتاح (فا) رابع خط . وتشمل أصواتها أصوات الباص الثاني والباص الأول وهي أغلظ الأصوات البشرية والشكل التالي يوضح محيط الطبقة الصوتية لهذه الفئة من المغنيين .



ويستعمل مفتاح (فا) رابع خط للآلات والأصوات البشرية الآتية عند التدوين لها ويسمى مفتاح باص .

* **الصوت البشري :** الباص الثاني (أغلظ أصوا ت الرجال) الباص الأول (أحد أصوا ت الرجال) .

* **الصوت الآلي :** الفاجوت – الكورنو (في بعض أصواته المنخفضة فقط)

آلات الترمبون ، الباص تيوبا ، الفيولنسيل ، الكنترباص وقد حل مفتاح (فا) رابع خط محل مفتاح (فا) ثالث خط في التدوين الحديث .

ويستعمل مفتاح (دو) رابع خط للآلات والأصوات البشرية الآتية عند التدوين لها ويسمى مفتاح تينور .

* **الصوت البشري :** تينور أول (أحدُ أصوا الشباب) تينور ثانٍ (أغلظ أصوات الشباب) .

* **الصوت الآلي :** الفاجوت (في بعض أصواته الحادة) تينور ترمبون ، الفيولنسيل (في بعض أصواته المتوسطة) .

الطبقة الثانية من الأصوات البشرية هي أصوات الشباب وتلي طبقة الرجال وهي أحدُّ منها قليلاً والشكل الآتي يوضح محيط هذه الطبقة الصوتية لهذه الفئة من المغنيين .

المجال الصوتي لمغني التينور الاول (أحد أصوات الشباب)

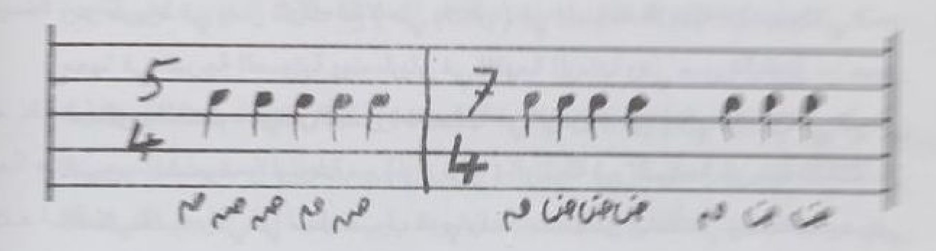
المجال الصوتي لمغني التينور ثاني (أغلظ أصوات الشباب)

ويستعمل مفتاح (دو) ثالث خط للآلات والأصوات البشرية الآتية عند التدوين لها ويسمى مفتاح (ألطو) .

* الصوت البشري : الكنترالطو (أغلظ أصوات النساء وأصوات الأطفال) .

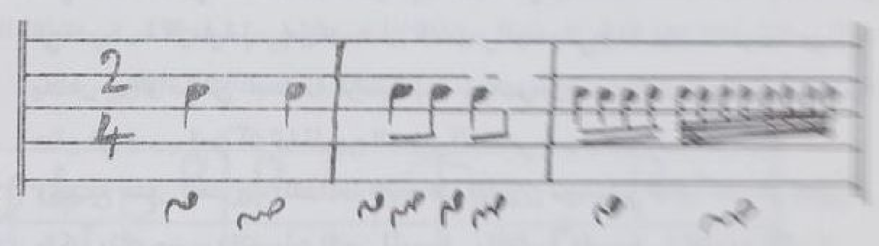
* الصوت الآلي [illegible] مختلف [illegible] .

الطبقة الصوتية الثالثة [illegible] الألطو [illegible] النساء الغليظة التي تقع بين أصوات النساء الغليظة وأحد أصوات الرجال والشكل [illegible]



[illegible] ($\frac{5}{4}$) الواقع في المساحة الزمنية (أ) نرى أن الضروب القوية فيه تقع على الأزمنة الأول والرابع في حين أن الأزمنة الثاني والثالث والخامس تقع في محل الضروب الضعيفة كما نلاحظ في (ب) من نفس الشكل أن وزن ($\frac{7}{4}$) التي تحتوي مساحته الزمنية على سبعة أزمنة يقع الضرب القوي منها على الزمنين الأول والخامس في حين أن الأزمنة الثاني والثالث والرابع والسادس والسابع تقع في محل ضروب ضعيفة.

كما يلاحظ أنه مثلما تقسم أزمنة المساحة الزمنية للأوزان المختلفة إلى ضروب قوية وضروب ضعيفة فإنه يمكن أيضاً تقسيم الزمن الواقع فيها (سواء كان واقعاً في منطقة ضروب قوية أو ضعيفة) إلى عدة أجزاء وفي هذه الحالة يكون الجزء الأول قوياً والأجزاء الأخرى ضعيفة كالشكل الآتي : -



[illegible] الضروب الموسيقية المختلفة بالإشارات البيانية التي تحدد تنظيم الأزمنة الموسيقية عند القراءة الإيقاعية للغة الموسيقية .

القسم الثاني عشر

دلالات القراءة الإيقاعية

ذكرنا في الفصل السابق أن الضروب الموسيقية تحدد مناطق الضعف والقوة في أزمنة المساحات الزمنية التي تنتسب للأوزان الموسيقية المختلفة لتسهيل قراءة اللغة الموسيقية وترسم دلالات بيانية لإيضاح الإيقاع الموسيقي عند القراءة الإيقاعية .

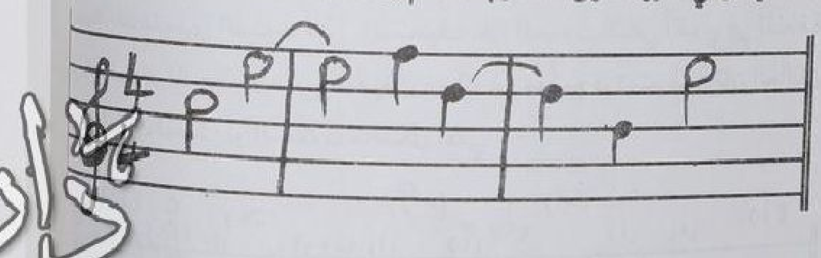
* تعريفها : - الدلالات الإيقاعية هي عبارة عن خطوط بيانية تحدد إتجاه مؤشر معين تبعاً للضروب الموسيقية التي تشتمل عليها المساحة الزمنية في الأوزان الموسيقية وقد ذكرنا في الفصل السابق أن الزمن الأول في كل مساحة زمنية يعتبر ضرباً قوياً وأن الزمن الأخير فيها يعتبر ضرباً ضعيفاً ومن هذه القاعدة إتخذت الخطوط البيانية وإتجاهاتها المختلفة فمثلاً الوزن ($\frac{2}{4}$. $\frac{6}{8}$) يحتوي على زمنين موسيقيين الأول منهما في محل ضرب قوي والأخير في محل ضرب ضعيف لذلك أتفق على أن يتجه الخط البياني الدال على الزمن الأول وهو القوي مبتدئاً من أعلى إلى أسفل كما اتفق على أن الخط البياني الثاني يتجه مائلاً إلى [illegible] حين من أسفل إلى أعلى لدلالته على الزمن الضعيف كما في الشكل الآتي : -

أما [illegible] الثلاثية [illegible] نجد أن [illegible] الزمنية لوزني ($\frac{3}{4}$. $\frac{9}{8}$) من الأزمنة الموسيقية [illegible] الأول قوي يوضحه الخط البياني [illegible] من أعلى إلى أسفل في حين أن الزمنين الثاني والثالث ضعيفان يوضحهما الخط الثاني وهو مائل [illegible] الثالث يوضحه الخط البياني [illegible] (٢) وهو

ويوضح هاتين الحالتين ويعتبر هذا هو الإستثناء الأول الذي يرد على قاعدة الضروب العادية .

من الشكل السابق نستنتج أن علامة صمت الكروش في المساحة الزمنية (أ) قد حلت محل جزء من الزمن الأول وهو الزمن القوي وجعلته ضعيفاً وتسمى هذه الحالة بالضرب المتكافئ إذ أن نسبة الضعف في الزمن الأول القوي التي تمثلها علامة الصمت تساوي الصوت الموسيقي الذي يكمل الزمن وكما نستنتج من الشكل أن علامة الصمت في المازورة (ب) تزيد عن الصوت الموسيقي في المدة الزمنية وتسمى هذه الحالة بالضرب المضاد الغير متكافئ إذ أن علامة الصمت الواقعة محل الضرب القوي تساوي زمنين موسيقيين في حين أن الصوت الموسيقي الموجود في نفس المساحة الزمنية والواقع في محل الضرب الضعيف يساوي زمناً احداً .

وفي المساحة الزمنية (جـ) نرى صورة أخرى للضرب غير المتكافئ إذ أن علامة الصمت التي تعادل زمناً واحداً والواقعة محل ضرب قوي لا تتكافأ مع الصوتين الآخرين المعادلين لزمنين موسيقيين والواقعين في محل ضربين ضعيفين وفي المساحة الزمنية (د) نلاحظ أن الصوت الموسيقي (مي بلانش) يساوي زمنين موسيقيين يقع الأول منهما في منطقة الضرب الضعيف والآخر في منطقة الضرب القوي وتسمى هذه الصورة بالسنكوب المنتظم وكذلك في المساحة الزمنية (هـ) نرى أن الصوت الموسيقي (صول نوار) يقع نصفه في منطقة الضرب القوي ونصفه الآخر في منطقة الضرب الضعيف وهي صورة أخرى للسنكوب المنتظم يوضحها الشكل التالي : -



ومنه نستنتج أن الصوتين (مي بلانش) في المساحتين الزمنيتين (الأولى والثانية) واللذان يقع نصف الأول منهما في الضرب القوي ونصفه الآخر في الضرب

وهو مربوط في نفس الوقت مع (مي بلانش) في المساحة الزمنية الثانية والتي تتحد معها في الدرجة الصوتية ويتساويان في القيمة الزمنية وهي صورة أخرى من صور السنكوب المنتظم . ونفس الصورة نلاحظها في الزمن الرابع (ري نوار) التي تقع في الضرب الضعيف والمربوطة مع (ري نوار) الواقعة في المساحة الزمنية الثالثة من الشكل نفسه وهي في محل ضرب قوي وهما متحدتان أيضاً في إسم الصوت وفي القيمة الزمنية وهناك صورة للسنكوب غير الذي ينشأ في ربط صوتين متحدين في الدرجة الصوتية ومختلفين في القيمة الزمنية أي أن يكون أحدهما أكبر في القيمة الزمنية من الآخر كالشكل الآتي : -

في الشكل السابق نلاحظ أن (مي نوار) في المساحة الزمنية (أ) التي يقع نصفها الأخير في ضرب ضعيف تتداخل مع (مي كروش) الواقعة في المساحة الزمنية (ب) التي تقل عنها في المدة الزمنية وتقع في ضرب قوي ويضعفها السنكوب غير المتكافئ في المساحة الزمنية (د) ونلاحظ أن الصوت الموسيقي (فا نوار) المربوط مع (فا بلانش) والواقع في المساحة الزمنية (هـ) والذي يزيد عن الأول في القيمة الزمنية ويقع في ضرب قوي قد تداخل مع الصوت الأول في ضرب ضعيف .

وجميع صور الضروب المتداخلة توجد في أي وزن موسيقي ثنائياً كان أم ثلاثياً أو [illegible] حسب مقتضيات [illegible] الموسيقي والتنسيق الموسيقي [illegible] التوزيع الآلي)

النوع الثالث من [illegible] : - [illegible] الضروب الشاذة [illegible] الأزمنة الموسيقية في المساحات الزمنية [illegible] الأوزان الموسيقية [illegible] ثنائية [illegible] أو رباعية وهذا النوع من الضروب الموسيقية يشمل [illegible] الأزمنة الموسيقية في المساحات الزمنية [illegible] الأوزان المركبة كميزان ($\frac{5}{4}$ ، $\frac{7}{4}$) كالشكل الآتي : -

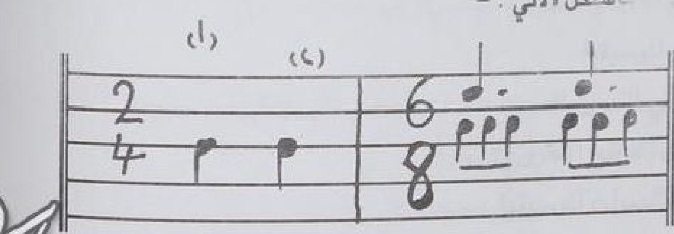
القسم الحادي عشر

الضروب الموسيقية

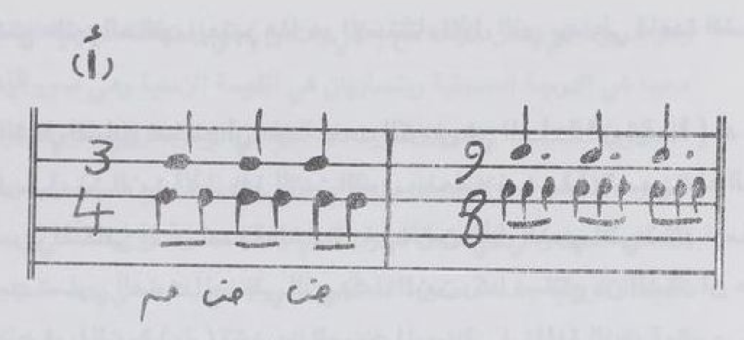
* تعريفها : - الضرب الموسيقي هو عبارة عن تحديد مناطق الضعف والقوة في الأزمنة الموسيقية التي تحتوي عليها المساحة الزمنية تبعاً لنوع الوزن الموسيقي الذي تنتسب إليه والضروب التي تحتويها المساحة الزمنية وهي قسمان القسم الأول الضروب القوية والقسم الثاني الضروب الضعيفة فالضرب القوي يقع دائماً في بداية المساحة الزمنية ويصلح أساساً للحن وتركيب متوافق (الهارمني) يصحبها إيقاع أما الضرب الضعيف فيقع غالباً في نهاية المساحة الزمنية وقد ينقصه عامل أو أكثر من العوامل الثلاث التي تكون الضرب القوي ولهذه القاعدة إستثناءات الأول الضروب المتداخلة والثاني الضروب الشاذة .

أنواع الضروب : - للضروب ثلاثة أنواع الأول هو الضروب العادية وهي الأصل في الإيقاع العادي والثاني الضروب المتداخلة (المتعدية) النوع الثالث الضروب الشاذة .

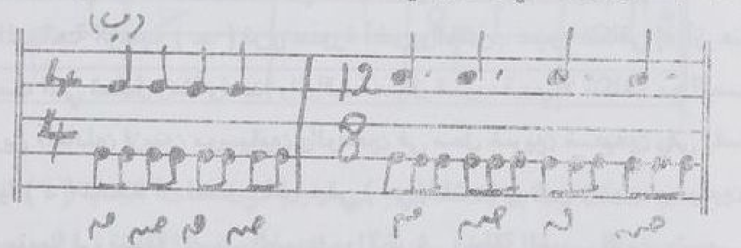
النوع الأول الضروب العادية وتشمل الضرب الثنائي وهو عبارة عن محتويات المساحات الزمنية من الأزمنة الموسيقية (2/4 . 6/8) فالضرب الأول في كل منها قوي والضرب الثاني ضعيف كالشكل الآتي : -



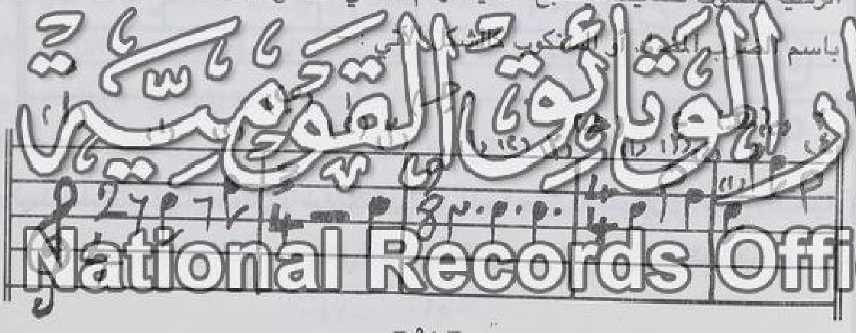
والقسم الثاني من الضروب العادية ويشمل الضروب الثلاثية وهي عبارة عن محتويات المساحات الزمنية من الأزمنة الموسيقية (3/4 . 9/8) فالضرب الأول في كل منهما قوي والثاني والثالث ضعيفان كما في الشكل التالي (أ)



القسم الثالث من الضروب العادية ويشمل الضروب العادية وهي عبارة عن محتويات المساحات الزمنية من الأزمنة الموسيقية في وزني (4/4 . 12/8) فالضربان الأول والثالث في كل منهما قويان والثاني والرابع في كل منهما ضعيفان كالشكل الآتي (ب)



النوع الثاني من الضروب الموسيقية : - الضروب المتداخلة وهي عبارة عن إحلال علامة صمت محل وزن قوي أو جزء منه أو ربط صوتين متحدين في إسم الصوت برباط زمني الأول منهما في محل ضرب ضعيف والثاني في محل ضرب قوي أو العكس ويحدث ذلك بتعدي الصوت الأول الضعيف على الصوت الثاني القوي في المنطقة الزمنية الصوت لضعيف فيصبح ضعيفاً رغم أنه في موضع قوة وتعرف هاتان الحالتان باسم الضرب المتداخل أو التركيب كالشكل الآتي :



تكوين

السلالم الموسيقية

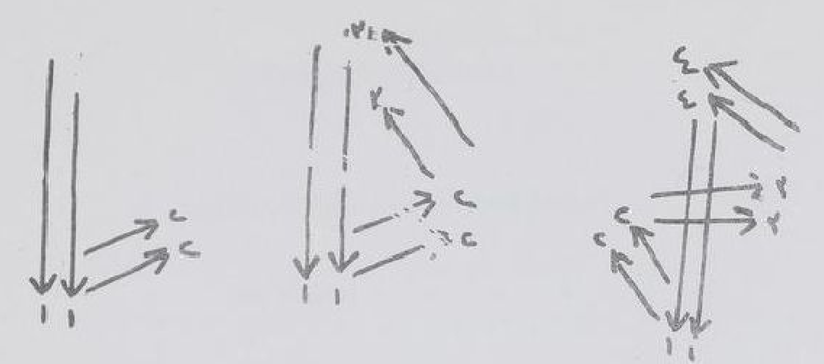
ونستنتج من الأشكال السابقة أن الخطوط البيانية الرأسية وهي الدالة على الأزمنة القويه في اوائل المساحات الزمنيه تمثل الضروب القويه .

كما ان الخطوط الافقيه وهي الداله علي الازمنه الأقل قوة وتشمل الخط الذي يدل على الزمن الثالث وهو أقل قوة من الزمن الأول في المساحة الزمنية للوزن ($\frac{4}{4}$) وكذلك الخط الذي يدل على الزمن الرابع في المساحة الزمنية للوزن ($\frac{5}{4}$) وكذلك الخط الذي يدل على الزمن الخامس في المساحة الزمنية للوزن ($\frac{7}{4}$)وهي جميعاً مواقع الضروب الأقل قوة من الضرب الأول أما الخطوط المائلة في جميع الضروب الموسيقية فتدل على مواقع الضعف للأزمنة في المساحات الزمنية لمختلف الأوزان الموسيقية .

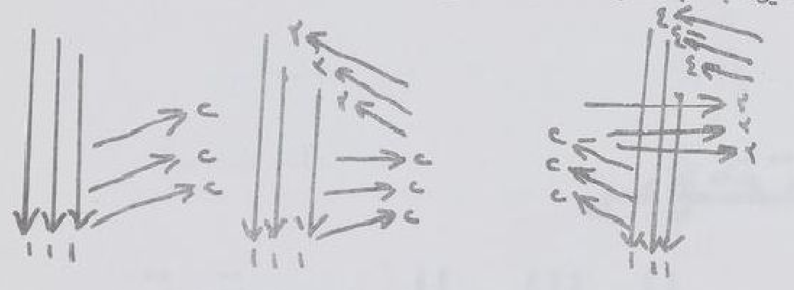
ويلاحظ أنه يمكن تجزئة دلالات الضروب للزمن الواحد إلى قوية وضعيفة تبعاً لحركة اللحن وتجزئة الزمن الواحد إلى أجزاء زمنية صغيرة .

والشكل الآتي يوضح الخطوط البيانية الدالة على هذه التجزئة في الأوزان الثنائية .

وكذلك الحال في الأوزان الثلاثية فإنه يمكن تجزئة الضرب الواحد فيها إلى أجزاء صغيرة تبعاً لبطء حركة اللحن واتساع المساحات الزمنية كالشكل الآتي : -



وكذلك الحال في الأوزان الثلاثية فإنه يمكن تجزئة الضرب الواحد فيها إلى أجزاء صغيرة تبعاً لبطء حركة اللحن واتساع المساحات الزمنية كالشكل الآتي : -

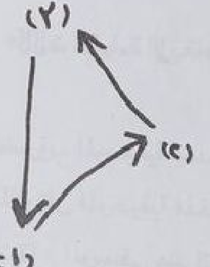


ويلاحظ أن التجزئة ثنائية في الأوزان الثنائية ومثلثة في الأوزان الثلاثية .

وعلى هذا يمكن أن تكون هذه الدلالات البيانية أساساً لإشارات القيادة الموسيقية الفردية أو الجماعية .

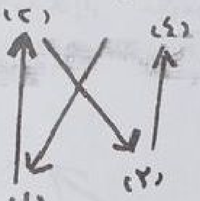


مائل ويتجه من اليمين إلى أعلى وتكون الخطوط الثلاثة مثلثاً قاعدته جهة اليسار كالشكل الآتي : –



والضروب الرباعية التي تشملها المساحات الزمنية للأوزان الموسيقية ($\frac{12}{8}$. $\frac{4}{4}$) فتحدد إتجاهاتها خطوط بيانية أربع ويتجه الزمن الأول منها وهو الدال على الزمن القوي من أعلى إلى أسفل وكما يتجه الخط الثاني وهو مائل ويدل على الزمن الثاني الضعيف من أسفل إلى اليسار ويدل الخط البياني الثالث وهو وهو أفقي على الزمن الثالث الأقل قوة والذي يتجه من اليسار إلى اليمين كما يدل الخط البياني الرابع علي الزمن الرابع الضعيف وهو مائل ويتجه من اليمين إلى أعلى كالشكل الآتي : –

هذه هي الدلالات للقراءة الإيقاعية في الضروب الموسيقية العادية

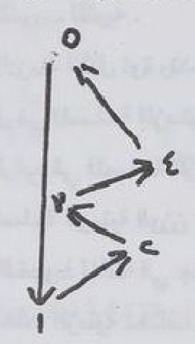


الضروب الشاذة وهي التي تشملها المساحات الزمنية لوزني ($\frac{5}{8}$. $\frac{5}{4}$) فتدل عليها الخطوط البيانية الخمس الآتية : –

الأول منها يدل على الزمن القوي ويتجه من أعلى إلى أسفل والثاني ويدل على الزمن الثاني والضعيف ويتجه مائلاً من أسفل إلى اليمين .

والثالث ويدل على الزمن الثالث الضعيف ويتجه من اليمين إلى اليسار والرابع يدل على الزمن الرابع الأقل قوة ويتجه من اليمين إلى اليسار أفقياً وهو أقل قوة من الزمن الأول في المساحة الزمنية والخامس ويدل على الزمن الخ

الضعيف ويتجه مائلاً من اليمين إلى أعلى كالشكل الآتي : –



وكذلك الحال في الضرب الشاذ الذي تشمله المساحة الزمنية في وزن ($\frac{7}{4}$) فتدل عليه الخطوط السبع الآتية : –

الأول منها ويدل على الزمن القوي ويتجه من أعلى إلى أسفل .

والثاني وهو مائل ويدل على الزمن الضعيف ويتجه من أسفل إلى اليمين .

والثالث وهو مائل ويدل على الزمن الضعيف ويتجه من اليمين إلى اليسار .

الرابع وهو مائل ويدل على الزمن الضعيف ويتجه من اليسار إلى اليمين .

والخامس وهو أفقي ويدل على الزمن الزقل قوة ويتجه من اليمين إلى اليسار .

والسادس وهو مائل ويدل على الزمن الضعيف ويتجه من اليسار إلى اليمين .

والسابع وهو مائل ويدل على الزمن الضعيف ويتجه من اليمين إلى أعلى كما في الشكل التالي : –

(أنا الفارابي) إستخرج من هذه الدائرة (١٤٢٨) تركيب نغمي كما أن لهذه القاعدة علاقة وثيقة في علم الإنسجام الصوتي أي « الهارموني » وفي السلم الكروماتي السابق شرحه وفي تكوين السلالم الموسيقية الأفرنجية التي سنعود إلى شرحها بعد هذا الدرس .

دائرة الخامسات : –

إذا أخذنا أول صوت من الإثني عشر المقسمة في السلم (الملون) وهو صوت (الدو) وانتقلنا منه عداً إلى الصوت الخامس بعده الذي هو (الصول) ويبعد عن الأول بثلاث مسافات ونصف أي ثلاثة درجات صوتية ونصف ثم انتقلنا من هذا (الصول) عداً إلى الخامس بعده الذي هو (الري) ومن هذا الري إلى الخامس بعده الذي هو (اللا) وهكذا فإننا نصل بعد (١٢) خامسة إلى أحد أجوبة الصوت (سي دييز) والسي دييز هو معادل للصوت دو الأول الذي إبتدأنا به . فنكون هكذا قد مررنا على الأعداد بالتوالي وحصلنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون وترتيب دائرة الخامسات هذه تكون إذا بدأنا بالصوت الأول هكذا : –

دو صول ري لا مي سي فا # دو # صول # ري # لا # مي # سي # « ═══ » دو

فإذا عددت الأصوات التي هي في السلم الملون وجدتها (١٣) صوتاً مع أنها في الحقيقة (١٢) صوتاً وما السي # الأخيرة سوى صوت الدو الأول بذاته فلهذا لا تحسب عداً وتجنب الملاحظة إلى أن الأبعاد بين كل صوت وخامسة يجب أن تكون ثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة وإن لم تحصل هذه الأبعاد طبيعياً فإنها تحصل بواسطة علامات التحويل مثلما هي موضوعة على الأصوات المرتبة أعلاه .

قاعدة الرابعات : –

كذلك إذا أخذنا الصوت الأول (دو) من الإثني عشر المقسمة وانتقلنا منه عداً إلى (رابعة) الذي هو صوت (الفا) ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف ثم إنتقلنا من هذا الفا إلى رابعة على نحو ما اتبع في طريقة دائرة الخامسات فإننا

نصل أخيراً إلى أحد أجوبة الصوت ري دبل بيمول المعادل أيضاً لصوت (الدو) الأول الذي إبتدأنا به بعد أن نحصل مروراً على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون ذاته إنما حصولنا على ذلك يكون في ترتيب معاكس الترتيب السابق الذي هو دائرة الخامسات وهذه هي أصوات دائرة الرابعات بالترتيب إبتداء من الصوت الأول : –

علامات البيمول

دو فا سيb ميb ريb صولb دوb فاb سيbb ميbb لاbb ريbb « ═══ » دو

فالبعد المقرر لدائرة الرابعات هو – مسافتان كاملتان ونصف المسافة . وإن لم نحصل على هذه الأبعاد طبيعياً بواسطة علامات التحويل حسب ترتيب الأصوات أعلاه . وتستعمل علامات الرفع في الخامسات والخفض في الرابعات .

بالإمكان إستعمال العلامتين الدييز والبيمول – كلتيهما في الدائرة الواحدة فتكون أصوات الخامسات كما يلي : –

دو صول ري لا مي سي « فا # أو صولb » ريb لاb ميb سيb فا « ═══ » دو

والرابعات هكذا : –

دو فا سيb ميb لاb ريb « صولb أو فا # » سي مي لا ري صول « ═══ » دو

وهكذا ايضا اذا ابتدانا بالعد من اخر دائرة الخامسات رجوعا الي اولها فاننا نحصل علي اصوات دائرة الرابعات ذاتها وكذلك الحال في دائرة الرابعات كما في الشكل التالي : –

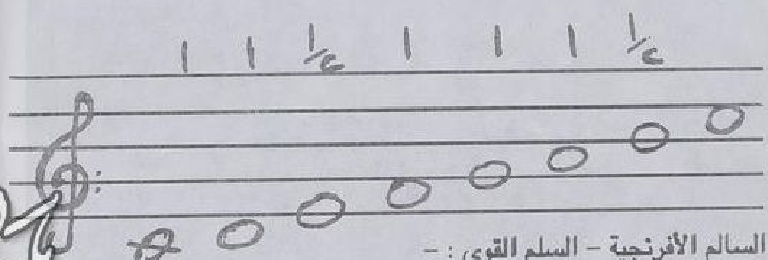
السلالم الموسيقية

تكوين السلالم الغربية

قلنا فيما تقدم من الدروس أن الأصوات الأساسية دو - ري - مي ... إلخ إذا تتابعت صعوداً أو هبوطاً تألفت منها سلاسل صوتية متوالية وإذا أضيف صوت ثامن إلى السبعة الأساسية تم بهذا الثامن تأليف ما يسمى ديواناً موسيقياً كاملاً أو اوكتاف

وتكوين السلم الموسيقي الأفرنجي الطبيعي الذي نبحثه يتكون من سبعة أصوات أساسية والصوت الثامن الذي هو « الجواب » وقلنا أن المسافات التي تنحصر بين الأصوات الثمانية المتتالية ليست كلها متساوية الأبعاد بل هي في السلم الأفرنجي الطبيعي هذا - على نوعين - خمس تساوي كل منها مسافة كاملة - واثنتان تساوي كل منه نصف المسافة الكاملة .

وهذا السلم الأفرنجي الطبيعي الذي يبنى على أساس صوت (الدو) وينتهي أيضاً بصوت (الدو) أي (الجواب) وتكون مسافاته مرتبة ترتيباً طبيعياً على التوالي كما يلي مسافتان كاملتان ونصف مسافة وثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة ويسمى سلم « دو ماجور » أو دو الكبير ويدون على المدرج الموسيقي مع ترقيم مسافاته فوق أصواته هكذا : -



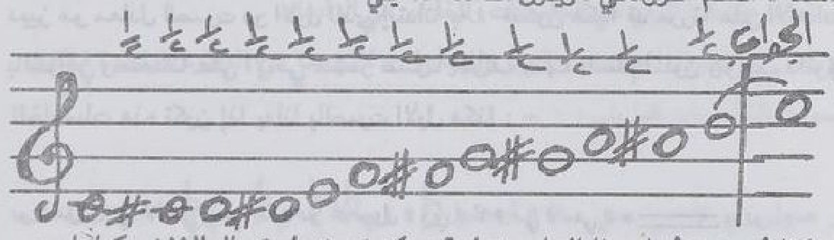
نموذج السالم الأفرنجية - السلم القوي : -

إن مسافة البعد بين الأصوات في الدواوين الأفرنجية « الماجور » هي على نمط واحد كما هو ظاهر في السلم المتدرج في المثال السابق وعلى منوالها تتكون باقي الدواوين أي السلالم الأفرنجية « الماجور » .

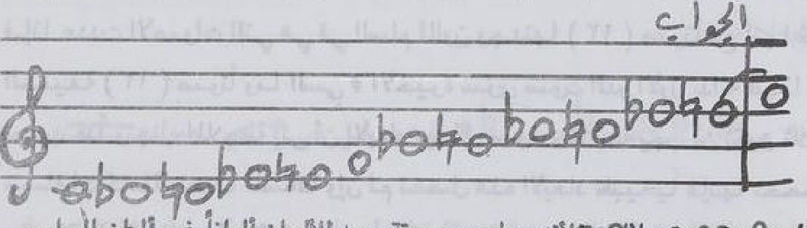
وهذا السلم النموذجي المرسوم آنفاً سلم « دو ماجور » أي « دو الكبير » هو سلم طبيعي أساسي ويسمى أيضاً « بالسلم الدياتوني » أي القوي ومسافاته الطبيعية لا تحتاج إلى علامات التحويل وهذا الترتيب الطبيعي المقرر للمسافات لا يتغير في جميع السلالم الأفرنجية (الماجور) مهما تغير صوت المستقر أي الصوت الأساسي الذي يبدأ به لتكوين أي سلم مقام .

السلم الملون الكروماتي : -

تقسم المسافات الكبيرة الخمس لسلم دو ماجور بواسطة علامات التحويل إلى أنصاف الدرجة فيصبح هذا السلم بعد التقسيم محتوياً على (١٢) صوت بينها جميعاً أبعاداً متساوية كل بعد منها يساوي نصف المسافة الكبيرة وفي حالة تقسيمه هكذا يصير اسمه « السلم الكروماتي » ويدون مقسماً كما يلي : -



وهكذا أصبحت أبعاد هذا السلم متساوية ويمكن تدوينه باستعمال الخفض كما يلي : -



أما [illegible] بالملون لأنه يعطي بسبب تقسيمه للألحان ألواناً غير ألوان السلم الدياتوني [illegible]

قاعدة [illegible] الخفض [illegible] : -

وضعت هذه القاعدة لتكوين الدواوين الموسيقية [illegible] التحويل وهي قاعدة الدوران العجيبة كما سماها « جون روانيت » العالم الموسيقي الفرنسي الذي [illegible]

علامات التحويل باجمعها

العلامة تستعمل لخفض الصوت : ثلاثة ارباع الدرجة

" " " " : نصف الدرجة

" أو " " " " : ربع الدرجة

" تستعمل لرفع الصوت : ربع الدرجة

" " " " : نصف الدرجة

" " " " : ثلاثة ارباع الدرجة

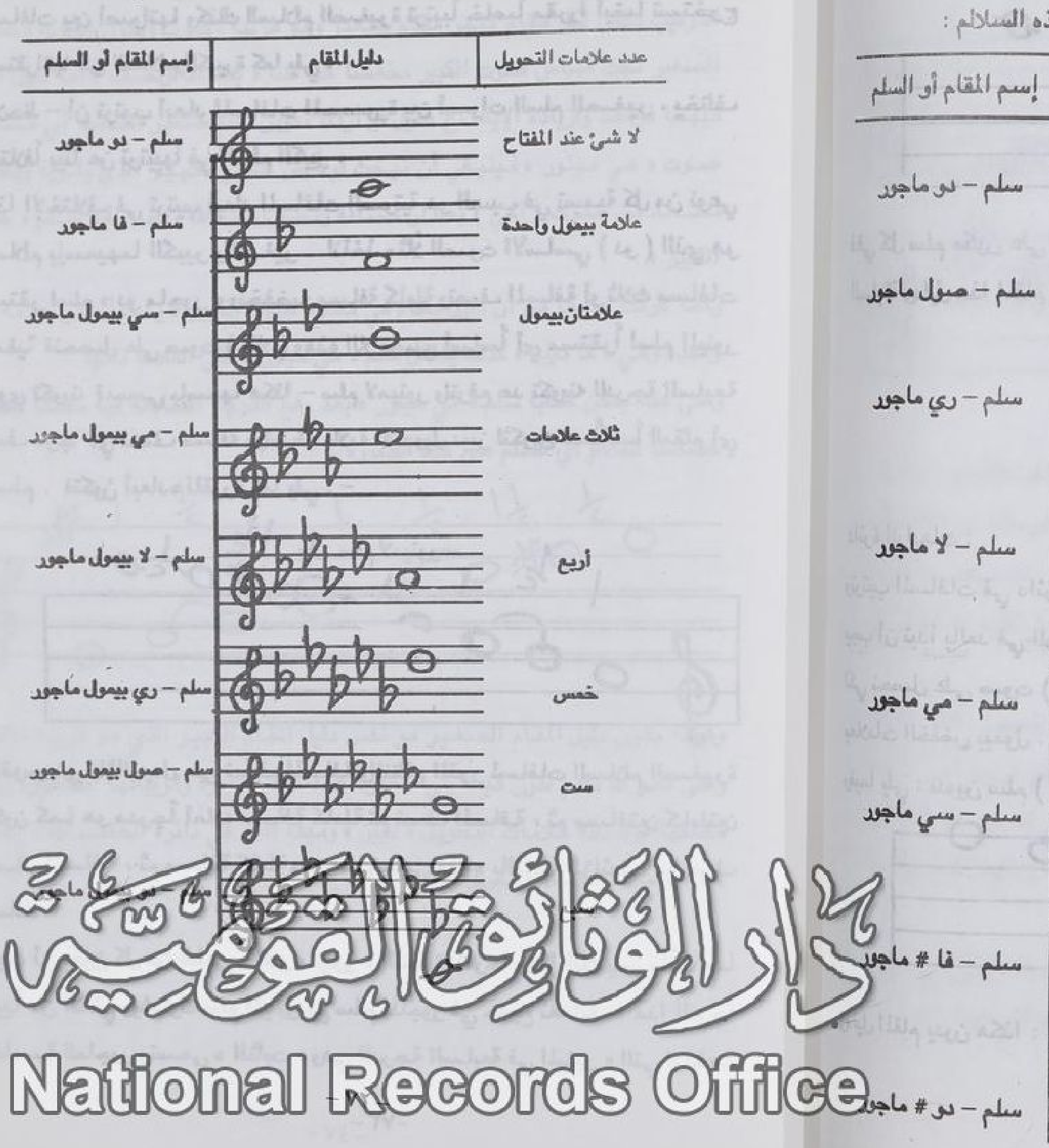


يستنتج من الشروح المتقدمة ، أن لتعاقب تكوين الدواوين وفقاً لدائرة الخامسات يجب أن تستعمل علامات الرفع « دييز » .

ولدائرة الرابعات علامات الخفض « بيمول » وفيما يلي تكوين هذه السلالم :

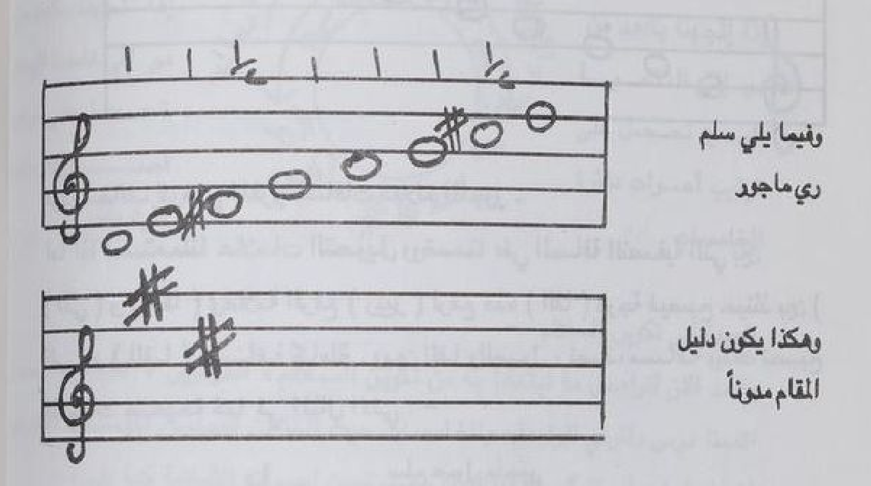
عدد علامات التحويل	دليل المقام	إسم المقام أو السلم
لا شئ عند المفتاح		سلم – دو ماجور
علامة دييز واحدة		سلم – صول ماجور
علامتان دييز		سلم – ري ماجور
ثلاث علامات		سلم – لا ماجور
أربع		سلم – مي ماجور
خمس		سلم – سي ماجور
ست		سلم – فا # ماجور
سبع		سلم – دو # ماجور

وإذا أردنا تكوين السلالم الكبيرة ذاتها تبعاً لقاعدة الرابعات بمرورنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم « الملون » فإننا نستعمل علامات الخفض (بيمول) بدلاً من علامات الرفع « دييز » والنتيجة واحدة في النوعين كما في الجدول التالي : –



عدد علامات التحويل	دليل المقام	إسم المقام أو السلم
لا شئ عند المفتاح		سلم – دو ماجور
علامة بيمول واحدة		سلم – فا ماجور
علامتان بيمول		سلم – سي بيمول ماجور
ثلاث علامات		سلم – مي بيمول ماجور
أربع		سلم – لا بيمول ماجور
خمس		سلم – ري بيمول ماجور
ست		سلم – صول بيمول ماجور
سبع		سلم – دو بيمول ماجور

إلى خامس صوت منه لنحصل على صوت (ري) ثم نستعين بعلامات التحويل التي بدونها لا نتمكن من مطابقة المسافات المقررة لسلالم الماجور .



وفيما يلي سلم ري ماجور

وهكذا يكون دليل المقام مدوناً

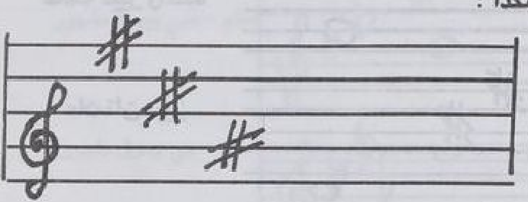
لقد ظهر مما تقدم أن علامات التحويل هي التي يمكننا بواسطتها الموافقة بين مسافات الأصوات المقررة للسلالم الكبيرة التي يزيد تكوينها من أي صوت أوردناه من الأصوات الإثني عشر ليكون أساساً أي « مستقراً » للسلم المراد تكوينه . كما ظهرت فائدة دائرة الخامسات في تكوين السلالم الموسيقية بطريقة العد إبتداء من الصوت الأول إلى خامسة ومن هذا الخامس إلى خامسة وهلم جرا .

وظهر أنه لا يمكن تكوين هذه السلالم على أساس صحيح إلا بموجب هذه الدائرة الفنية التي تخرج علامات التحويل في تكوين السلالم مرتبة بالتوالي ترتيباً فنياً علامة فعلامة من علامات الدييز إذ بواسطة هذا العد بالخامسات يظهر لنا في كل خامسة علامة دييز جديدة مضافة إلى تلك العلامة التي تكون ظهرت قبلها وتكون هذه العلامة دائماً في الدرجة السابعة من كل سلم .

وهكذا تظهر في كل مرة في دائرة الخامسات علامة دييز جديدة مضافة إلى التي تكن قبلها . وإذا ابتدأنا بالعد أيضاً من صوت (الري) الذي هو المستقر لسلم

(ري ماجور) نرى بأن علامة دييز ثالثة جديدة هي « صول دييز » تظهر في هذا السلم الجديد وفيما يلي : سلم اللا هذا ، مدون بمسافاته المقررة .

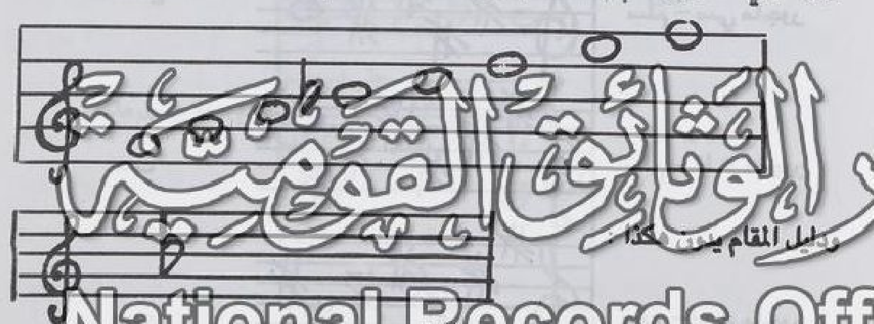
ففي كل سلم مكون على هذا النحو ، تظهر علامة دييز جديدة مضافة إلى الديازات السابقة ودليل هذا المقام يدون هكذا :



دائرة الرابعات :

وترتيب المسافات في دائرة الرابعات هي مماثلة لترتيبها في دائرة الخامسات ، إلا إنه يجب أن نبدأ بالعد في الرابعات من الصوت الأول لمستقر سلم « دو ماجور » إلى رابعة لكي نحصل على صوت (الفا) ولمطابقة المسافات المطلوبة لمثل سلالم الماجور نستعين بعلامات الخفض بيمول .

وفيما يلي : تدوين سلم (الفا ماجور بمسافاته المقررة) .



ودليل المقام يدون هكذا :

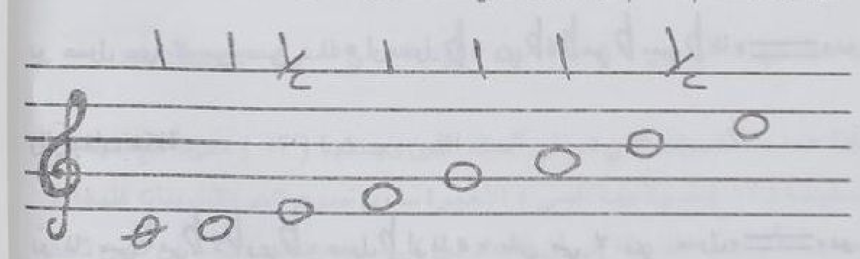
إذا إتجهنا بالعد من دو إلى الناحية اليمين نحصل على ترتيب أصوات دائرة الخامسات

إذا اتجهنا بالعد من دو إلى ناحية اليسار نحصل على ترتيب أصوات دائرة الرابعات

العودة الي تكوين السلالم : -

ولنعد الان لنواصل ما ابتدأنا به من تكوين السلالم « الدواوين » الافرنجية بعد ان اتممنا درس دائرتي الرابعات والخامسات حيث قلنا ان الدواوين الموسيقية الافرنجية انموذجا واحدا . تتركب المسافات المحصورة بين اصواته الثمانية كما يلي : -

مسافتان كاملتان ونصف المسافة - وثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة ويسمي هذا الديوان او السلم « سلم دو ماجور » اي « دو الكبير » مدونا هكذا:-

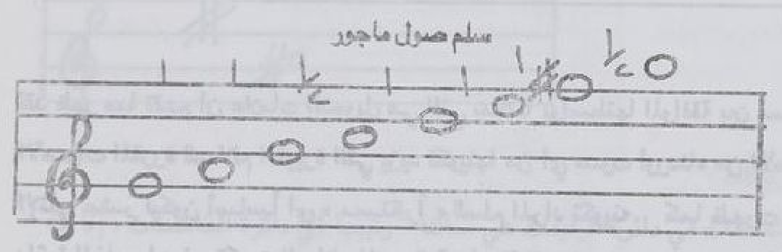


اما لو اردنا تكوين سلم كبير اخر علي نحو ماهو عليه مسافات هذا السلم « دو ماجور النموذجي » لوجب علينا اولا - ان ناخذ صوتا يكون مستقرا للسلم الذي نريد تكوينه نستخرجه من قاعدة دائرة الخامسات . فنعد من الصوت الاول (دو) الي الخامس فنحصل علي صوت (صول) ثم نرتب مسافاته بواسطة علامات التحويل فاذا أهملنا استعمال علامات التحويل في تكويننا سلم (صول ماجور) الجديد ، تكون مسافاته غير مطابقة لمسافات السلم (النموذجي) بل تكون مسافتين ونصف المسافة - ثم مسافتين ونصف المسافة ثم مسافة كاملة كما في المثال الاتي : -

فهذا مخالف للوضع المقرر لمسافات سلالم الماجور .

اما اذا استعملنا علامات التحويل ووضعنا علي المسافة النصفية التي بين (المى) و (الفا) بعلامة الرفع (دييز) لرفع هذه (الفا) درجة فيصبح حينئذ بين (المى) و (الفا) مسافة كاملة . وبين الفا والصول ، نصف مسافة وبذلك تصبح المسافات صحيحة كما في المثال الاتي : -

سلم صول ماجور



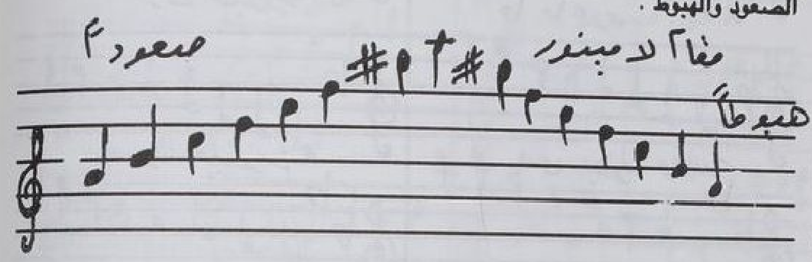
وتكون الدييز المدونة قبل نوتة الفا دليل المقام اي سلاحه ويسميها الافرنج Armature بعد المفتاح هكذا

... الديوان الافرنجي ... السى ...

والفو وبالامكان تكوين سلم اخر « ماجور » علي اساس قاعدة الخامسات ، اذا ابتدانا ... آنفاً

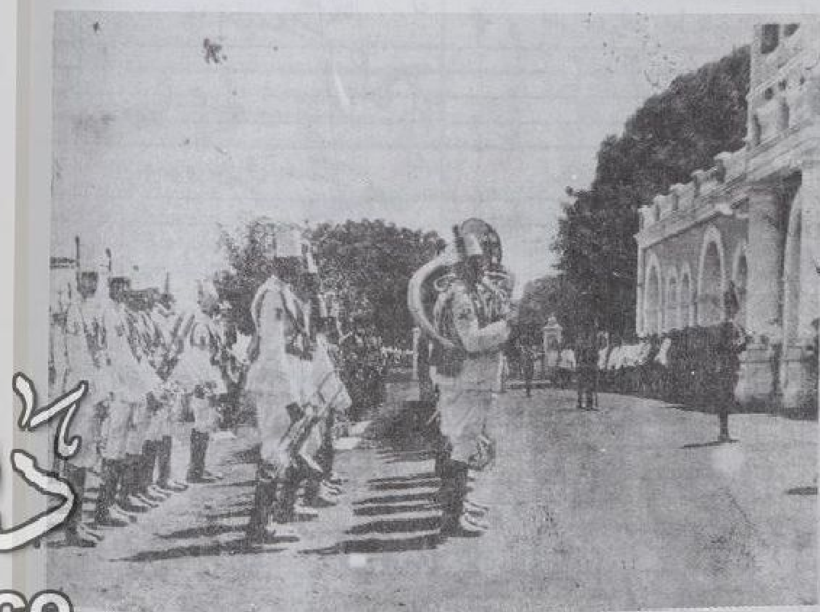
فهذا النوع من السلالم يسمى المقامات الصغيرة « التوافقية » الهارموني ، ونظامها في حالة الصعود والهبوط مماثل لا تغيير فيه وتتميز هذه المقامات بأن عدد درجتيها السادسة والسابعة وهو مقدار درجة صوتية ونصف .

وإتماماً للفائدة ، ندون فيما يلي ، مثالاً من المقامات الصغيرة « التوافقية » في حالة الصعود والهبوط .
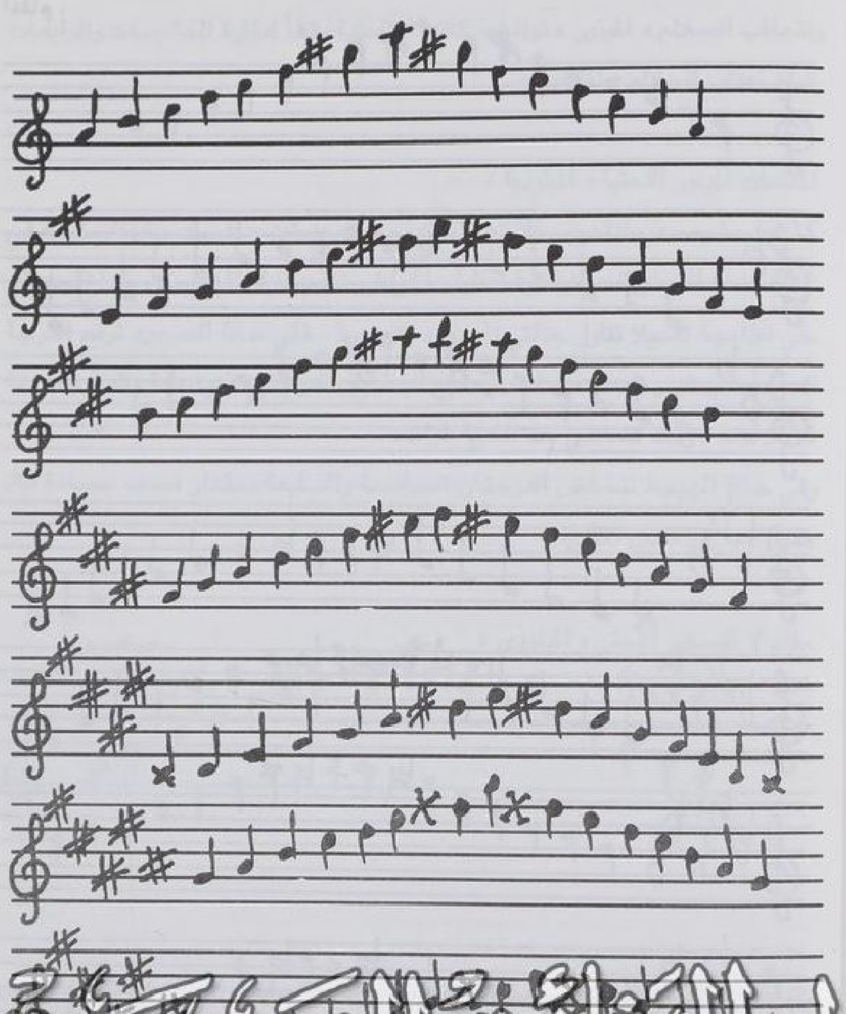


وهكذا في علامات البيمول ولا فرق بينهما .

وبيان ذلك نورد فيما يلي : المقامات التوافقية « الهارمونية » صعوداً وهبوطاً .



المقامات الصغيرة التوافقية « الهارمونية » ذات علامات الرفع « دييز » في دليل المقام .



مقام لا مينور

دو ماجور

مي مينور

صول ماجور

سي مينور

ري ماجور

فا دييز مينور

لا ماجور

دو دييز مينور

مي ماجور

صول دييز مينور

سي ماجور

ري دييز مينور

فا دييز ماجور

لا دييز مينور

دو دييز ماجور

لا مينور

دو ماجور

ري مينور

فا ماجور

صول مينور

سي بيمول ماجور

دو مينور

مي بيمول ماجور

فا مينور

لا بيمول ماجور

سي بيمول مينور

ري بيمول ماجور

مي بيمول مينور

صول بيمول ماجور

تكوين السلالم الصغيرة « المينور » .

كما أن للسلالم الكبيرة « الماجور » التي مر ذكرها ترتيباً خاصاً مقرراً لحصر المسافات بين أصواتها وكذلك السلالم الصغيرة ترتيباً خاصاً مقرراً أيضاً تستخرج مستقراتها من السلالم الكبيرة كما يلي : –

ويلاحظ – أن ترتيب أبعاد المسافات المحصورة بين أصوات السلم الصغير ، يختلف إختلافاً بيناً عن ترتيبها في السلم الكبير .

وهذا الإختلاف في ترتيب أبعاد المسافات الصوتية هو السبب في تسمية كل من نوعي السلالم بإسميهما الكبير والصغير . لنأخذ مثلاً الصوت الأساسي (دو) الذي هو مستقر لسلم « دو ماجور » ونخفضه مسافة كاملة ونصف المسافة أو ثلاث مسافات نصفية فنحصل على صوت (اللا) وهذه اللا تصبح أساساً أي مستقراً لسلم المينور المنوي تكوينه ويسمى بإسمها هكذا – سلم لامينور ولنرفع عند تكوينه الدرجة السابعة نصف درجة أي نصف مسافة بواسطة علامة التحويل دييز لتكوين حساساً للمقام أي السلم . فتكون أبعاده المقررة كما يلي : –

سلم لامينور

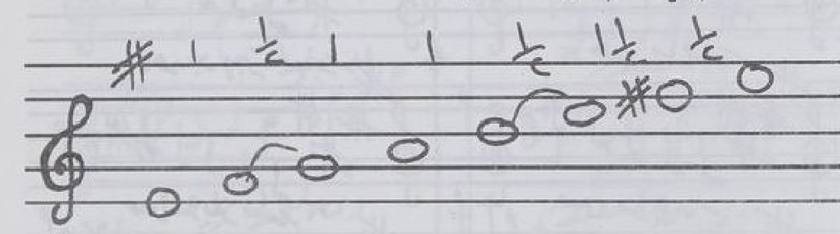
فالقوس في المثال يدل على نصف المسافة والنظام المقرر لمسافات السلالم الصغيرة ويكون كما هو مدرجاً أعلاه مسافة كاملة ثم نصف المسافة ، ثم مسافتين كاملتين ونصف المسافة ، ثم مسافة كاملة ونصف وتسمى هذه « بالثانية الزائدة » ثم نصف مسافة .

ويجب أن يكون كل من سلمي « الدو ماجور » السابق شرحه وهذا اللامينور وأمثالهما قريباً من الثاني ويشترك سلم المينور مع سلم الماجور في جميع نغماته ما عدا الدرجة الخامسة للماجور وتسمى « الثابت » وهي الدرجة السابعة في المينور » التي ارتفعت

بمقدار نصف درجة صوتية لتصير حساساً لمقام المينور . وبما أن هذا التقارب بين المقامين وأمثالهما شديد فيسمى كل منهما قريباً أقرب للثاني وعلى هذا القياس وهذا الترتيب يكون لكل مقام كبير مقام صغير وهو قريبه الأقرب ويكون صوت مستقر الصغير تحت أساس صوت الكبير مخفضاً كما قلنا « بمسافة ونصف » أما دليل المقام فيهما فواحد ولزيادة الإيضاح نقول لو أردنا تكوين سلم صغير أساسه أي مستقره صوت « مي مينور » فينبغي أن نبحث أولاً عن السلم الكبير الذي يقربه وذلك أن نصعد من صوت (المي) بمقدار مسافة ونصف المسافة ونجد بأنه سلم « صول الكبير » .

وكما عرفنا سابقاً من أن دليل المقام في سلم « صول الكبير » يشتمل على علامة رفع واحدة وهي « فا دييز » كذلك يشمل سلم « مي مينور » على العلامة ذاتها .

وعلى هذا يمكن كتابة سلم « مي مينور » بعد رفع الدرجة السابعة فيه نصفاً لتصير حساساً للمقام أي للسلم على هذه الصورة .
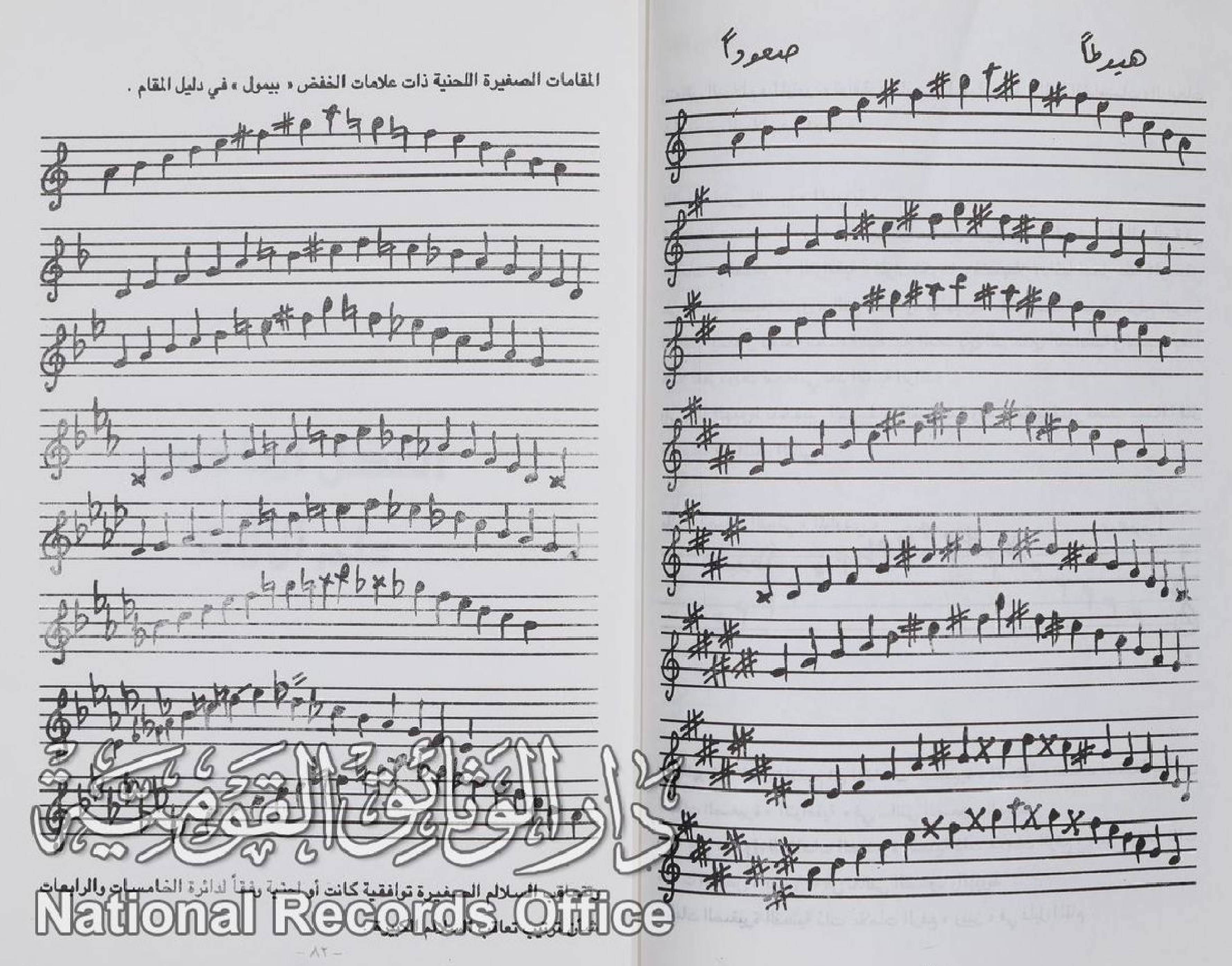


وهكذا يكون دليل المقام الصغير هو نفس دليل المقام الكبير الذي هو قريبه الأقرب وعلى نحو ما تقدم ندون فيما يلي : جدولاً للمقامات الكبيرة وقريباتها الصغيرة ودليل مقامها بواسطة علامات التحويل « دييز » ومبدأ العد في دائرة الخامسات . جدولاً آخر بواسطة علامات التحويل [illegible]

الفصل الخامس

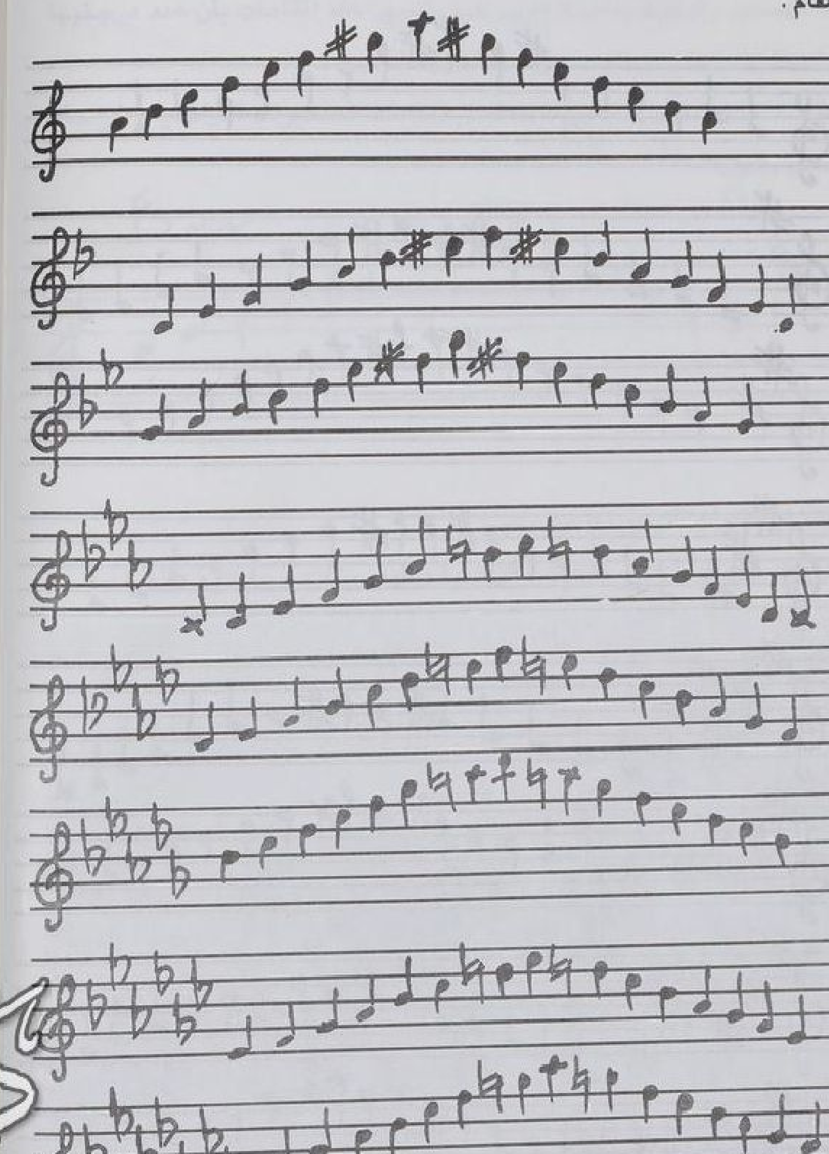
علم الآلات

المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الخفض « بيمول » في دليل المقام .



وتتعاقب السلالم الصغيرة توافقية كانت أو لحنية وفقاً لدائرة الخامسات والرابعات
... ترتيب تعاقب السلالم الكبيرة

المقامات الصغيرة التوافقية « الهارمونية » ذات علامات الخفض « بيمول » في دليل المقام .

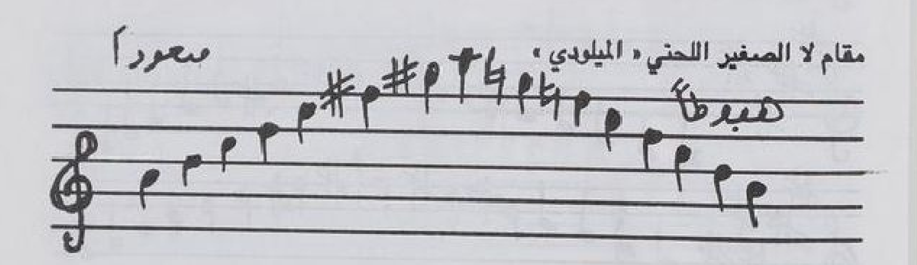


وتتعاقب السلالم « المينور » توافقية كانت أم لحنية وفقاً لدائرة الخامسات والرابعات شأن تعاقب السلالم « الماجور » .

المقامات المينور اللحنية « الميلودية » : -

كثيرا ما يصعب اداء بعد الثانية الزائدة بين الدرجتين - السادسة والسابعة في المقامات الصغيرة « التوافقية » المراد ذكرها . فتسهيلا لادائها ادخل علما الموسيقي على نظامها تعديلا تناول حالتي الصعود والهبوط . ففي حالة الصعود ترفع الدرجة السادسة بمقدار نصف مسافة فيصبح البعد بين الدرجتين السادسة والسابعة بعداً كاملا فقط ، وذلك لتحاشي بعد الثانية الزائدة .
وفي حالة الهبوط تنخفض الدرجتان السادسة والسابعة بمقدار نصف مسافة لكل منها ، كما في المثال التالي .

مقام لا الصغير اللحني « الميلودي »



ولقد ظهر في المثال التالي أن المقامات الصغيرة [illegible] اللحنية [illegible] تختلف [illegible] بينا [illegible] المقامات الصغيرة « التوافقية » [illegible] حالتي الصعود والهبوط [illegible]
[illegible] فيما يلي : جدول المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع « دييز » [illegible] ذات علامات الخفض « بيمول » في حالتي الصعود والهبوط

المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع « دييز » في دليل [illegible]

اوركستر لفظ يوناني معناه « المرقص » وكان اليونان الاقدمون يطلقونه علي الجانب الامامي للمسرح من ناحية الجمهور وفي نهاية القرن السادس عشر عندما نشأت الاوبرا استخدمت فيها فرق موسيقية كبيرة اطلق عليها اسم « اوركستر » وكانت هذه الفرق تحتجب احيانا في اثناء العمل عن الجمهور حيث تجلس بين كواليس المسرح .

ولما وضح ان الاصوات الصادرة من الاوركستر في هذا الوضع تكون خافتة غير جلية جلست تلك الفرق الموسيقية في الجزء الامامي من المسرح ، ثم رؤي بعد ذلك وجوب إحتجابها عن الجمهور في أثناء الأداء فخصص لها مكان عميق تجلس فيه بين المسرح والجمهور ، ولفظ أوركسترا شائع الإستعمال الآن في جميع البلاد تقريباً .

وكانت الموسيقى دائماً في خدمة الغناء وقد بدأ التأليف الموسيقي يتجه إلى الالات المنفصلة عن الأصوات بعد إنتشار فصائل الآلات كآلة العود والفيولا وفي آخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر حيث بلغت صناعة هذه الآلات مستوى رفيعاً ، ومهر عدد كبير من العازفين في الأداء عليها وفصيلة آلات الفلوت ذات المبسم القديمة وآلات الكلافيكورد والهاربسيكورد . وقد تطورت في ذلك الوقت أساليب عزف هذه الآلات وكتبت لها دراسات « ميتودات » للتدريب على إتقان إستعمالها كما كتبت لها كذلك مؤلفات جميلة عديدة وفي ذلك الوقت ظهرت مؤلفات موسيقية كتبت عليها للأصوات أو للآلات وهو ما لا يمكن تصوره الآن وبخاصة مؤلفات المادريجال التي اشتهرت بها تلك الحقبة من التاريخ الموسيقي .

ومن أقدم القوالب الموسيقية التي كتبت منها مؤلفات للآلات منفصلة عن الأصوات « التنويعات » وغالباً ما كانت على لحن شعبي ومثل هذه القوالب القديمة كثيراً ما كانت مؤلفات [illegible] تعرف [illegible] « بريلود » و[illegible] هذه القوالب بعد ذلك في [illegible] الأركسترالية [illegible] والسمفونية وبقية القوالب الأخرى .

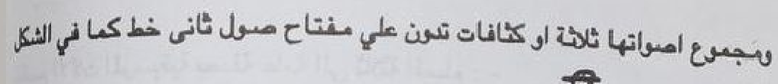
ومنذ منتصف القرن السابع عشر [illegible] الموسيقية [illegible] وكتب [illegible] من أعلام الموسيقى وبخاصة هايدن وموتسارت سمفونيات أوركسترالية يستمع إليها كثيراً من الآلات المختلفة وكان عدد الآلات التي أستخدمت في تلك الأوركسترا القديمة

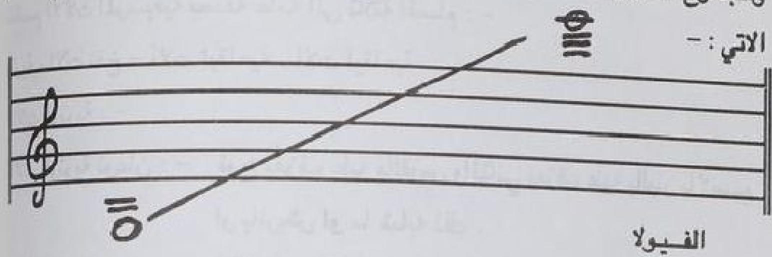
الأوركسترا والآلات الوترية

١ . الـبـاب الأول . الآلات الوترية .
٢ . الباب الثاني . آلآت الرقي الخشبية والمعدنية .
٣ . الـبـاب الثالث . الآلات النحاسية .
٤ . الـبـاب الرابع . الآلات الإيقاعية .
٥ . الباب الخامس . الدبوس « العصاية »



ومجموع اصواتها ثلاثة او كثافات تدون علي مفتاح صول ثانى خط كما في الشكل الاتي :-



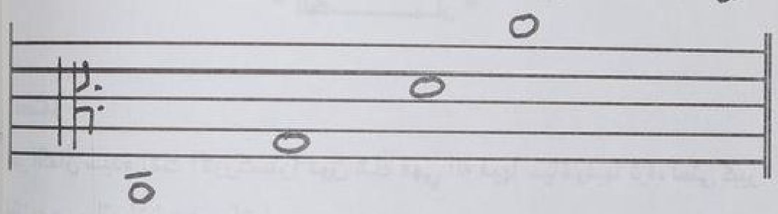


الفــيولا

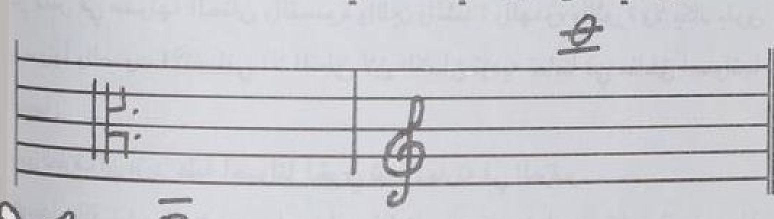
صفتها :- اقرب الات القوس الي الكمان شكلا الا انها تكبر عنها في الحجم قليلا

طابعها :- طابع صوتها حزين ينم عن عاطفة مكبوتة والم رفين .

تكوينها :- تشد اوتار الفيولا الاربعة باعتبار ان بين كل منها بعد [illegible]سة مضبوطة تتدرج نحو الحدة كالاتى :-



ومجموع اصواتها ثلاثة او كثافات تدون علي مفتاح دو ثالث خط ماعدا الاصوات الحادة فتدون علي مفتاح صول ثاني خط كالاتي :-



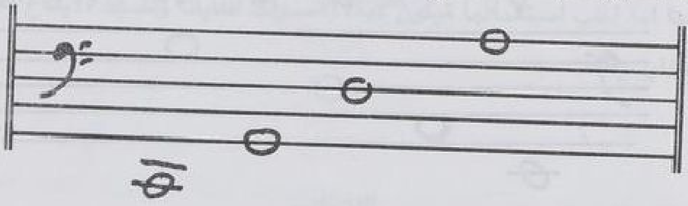
مكانتها في الاوركسترا : يسند اليها اللحن الغنائى في النواحى التي ترتبط بطابعها فحسب وفيما عدا ذلك تؤدي الهارمونى المصاحب للقطعة الموسيقية .

الفيولنسيل

صفتها : آلة تشبه الكمان والفيولا من جميع الوجوه لا تختلف عنها الا بكبر حجمها الذي يزيد كثيرا عن حجم الفيولا .

طابعها : صوتها عميق يتغلغل الي النفس في قوة وحياة وحرارة تؤدي التعبير الموسيقى في جلاء وثراء لحنى ، تستمع اليها فكأنما تستمع الي نبرات رجل فياض بالعواطف الانسانية .

تكوينها : تشد اوتار الفيولنسيل الاربعة باعتبار ان بين كل منها بعد خامسة مضبوطة تتدرج نحو الحدة كالاتي :-



ومجموع اصواتها ثلاثة او كثافات وبعد خامسة مضبوطة وتدون علي ثلاثة مفاتيح .

مفتاح (فا) رابـــع خط : للاصوات الغليظة .

مفتاح (دو) رابـــع خط : للاصوات المتوسطة .

مفتاح (صول) ثاني خط : للاصوات الحادة .

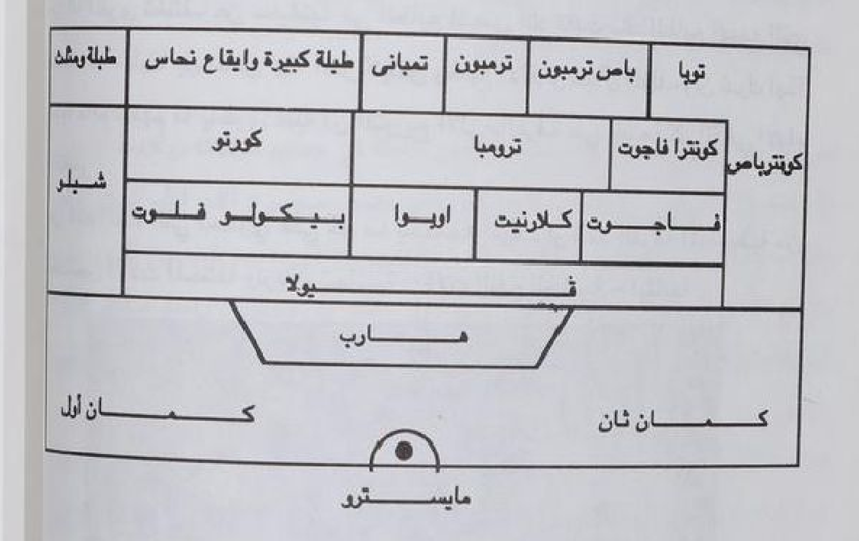
كما في الشكل الاتي :-

مكانتها في الاوركسترا : يسند اليها اللحن [illegible] النواحي التي ترتبط بطابعها وفيما عدا ذلك تستعمل كاداة لتقوية الباص .

٤. الات نفخ : ٥ فلوت كبيــرة وصغيــرة – ٥ أبوا أو هورن انجليـزى ٥ كلارنيت وباص كلارنيت – ٥ فاجوت وكنتر فاجـوت – ٨ كورنو فرنس – ٦ ترومبا ٤ ترمبون –١ باص ترمبون – ١ باص توبا

٥ الات اتباعية : ٥ عازفين للتمبانى والكاسات والمثلث

٢ الات الهارب : وطبلة كبيرة وطبلة صغيرة



النظام المتبع عادة فى وضع الآت الأوركسترا

الالات الموسيقية

تنقسم الالات الموسيقية بصفة عامة الى ثلاثة اقسام :- وترية ، الآت نفخ – آلات ايقاعية . الات ايقاعية .

الالات الوترية : -

الالات الوترية نوعان : – نوع يعزف عليه بالقوس والثاني يعزف عليه بالنبر بالاصبع او بالريش او ما شابه ذلك .

من الات القوس : – الكمان – الفيولا – الفيولنسيل – الكونترا باص .

من الات النبر : – الماندولين – الجيتار – العود – الهارب – البيانو .

الآت القوس

* الكمان *

*** صفتها**

تعتبر الكمان سيدة آلات الاوركسترا دون شك فهي آلة فيها حياة وفيها ثراء لحنى كبير تمتاز به عن سائر انواع فصيلتها .

طابعها يؤدي صوت الكمان التعبير الموسيقي في جلاء ووضوح وفي احساس متدفق حتي لتمس في صوتها الحنان والقسوة واللين والشدة والهدوء والثورة ولا يكاد يفرق بين صوتها والصوت الانساني الا النطق لان الكمان تؤديه تماما في مناطق اصواتها الطبيعية .

ويمكن للعازف ان يزيد عليه اصواتا اخري تبعا لمهارته في العزف .

تكوينها : آلة خشبية مشدود عليها اربعة اوتار بين كل منها بعد خامسة مضبوطة تتدرج نحو الغلظ كالاتي :-

لا تزيد عادة على الأربعين عازف .

فلما جاء بتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) توسع في تأليف الأوركسترا وتبعه معاصروه ومن جاءوا من بعده . فكان هو التأليف الذي بني عليه الأساس « الكلاسيكي » والذي تؤدى على أساسه السمفونيات عادة ويتألف أوركسترا بتهوفن من الآتي :

آلات وترية : ٨ كمان أول - ٨ كمان ثاني - ٥ فيولا - ٥ شيللو - ٤ كونترباص .

آلات خشبية : ١ بيكولو - ٢ فلوت - ٢ أبوا - ٢ كلارنيت - ٢ فاجوت .

آلات نحاسية : ٤ كورنو - ٢ ترومبا - ٣ ترمبون .

آلات إيقاعية : ٢ تمباني « عازف واحد » .

على أن هذه الأوركسترا لم يستعملها بتهوفن كاملة في جميع مؤلفاته ويلاحظ أن عدد آلات فصيلة الكمان « الفيولينه » يزيد بكثير على نصف مجموع آلات الأوركسترا فقد بلغ عددها في هذه الأوركسترا ثلاثين آلة من المجموع الكلي وقدره خمسون آلة .

وتقسم الآلات الهامة في الأوركسترا الكبيرة إلى أكثر من تصويت واحد فيقال كمان أول وكمان ثاني وفلوت أول وفلوت ثاني وهكذا ويخصص لكل واحدة منها خط لحني خاص بها .

وسادت الأوركسترا الحديثة على مثل النظام السابق تقريباً مع زيادات في عدد الآلات أو إضافات لآلات أخرى وفقاً لما يحتاجه المؤلف من التعبير في سمفونياته ويمكن أن يقال أن عدد العازفين بالأوركسترات العالمية إبتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر يتفاوت بين ١٩٠ - ١٢٠ عازفاً كالآتي :

٨٣ آلات وترية : ٢٠ كمان أول - ٢٠ كمان ثاني - ١٨ فيولا - ١٥ شيللو - ١٠ كونترباص .

التوزيع الآلي

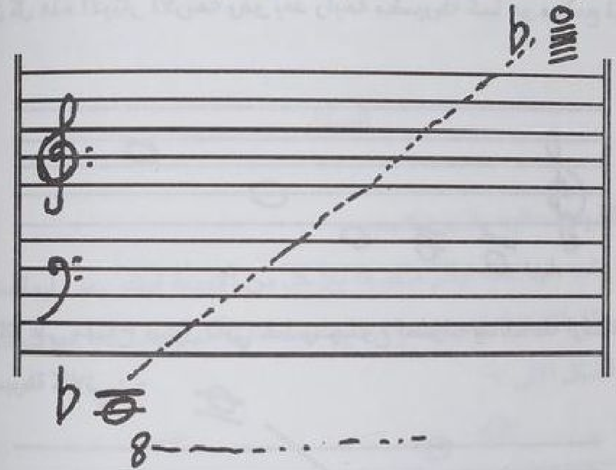
فن التوزيع الآلي أحد المراحل العليا التي يجب ان يجتازها المشتغلون بالموسيقي لاسيما من يؤهل نفسه لتولي القيادة او التاليف الموسيقي والالات الموسيقية متعددة متنوعة ولكل منها طابع خاص ومميزات عن غيرها عند التعبير والاداء لابد من معرفة طابع كل الة ومميزاتها والالمام بمناطقها الصوتية حتي اذا وضع لها لحنا ما كان مناسبا من جميع الوجوه ، فاذا استمعت الي جملة موسيقية من الة تتفق وطابعها فتحس انها تصل الي قرارة نفسك حاملة اليها النشوة والجمال اللحني ثم تستمع اليها من الة اخري تختلف عن سابقتها في الطابع فتحس انك فقدت ذلك الطابع البديع الذي احسسته سابقا بل تحس لونا اخر لايتفق وطابع الالة او خيال المؤلف ولن ندرك لهذا سببا مالم نتفهم ما ينطوي عليه فن التوزيع الالي بالعرف علي طبيعة كل الة في الاداء والتعبير .

ومن هذه المادة التي تحتوي علي كل ما يحتاجه المؤلف او قائد الفرقة الموسيقية من خصائص الالات المختلفة وترية ، نحاسية - الات النفخ الخشبية - ايقاعية .

الهارب

صفته : آلة يعزف عليها باصابع اليدين .

تكوينه : يشد عليه (٤٦) وترا تتدرج اصواتها من الفلظ (دوبيمول) التي ينتهي عندها الاوكتاف السادس – تدون نوتاتها علي مفتاحين مثل البيانو فمفتاح (فا) لليد اليسري ومفتاح صول لليد اليمنى كما في الشكل الاتي : –

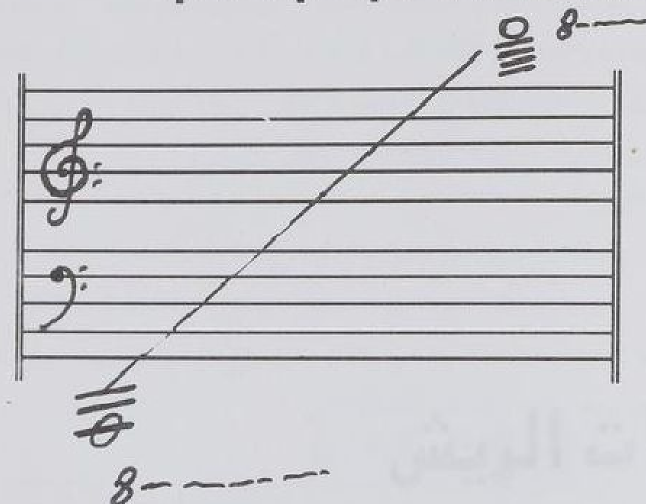


وتضبط اوتار الهارب بخفضها نصف تون عن الضبط العادي للالات الموسيقية وارفع الدرجات الصوتية سبعة بدالات كل منها خاص بدرجة صوتية باوكتافاتها وتؤدي عملها بواسطة الضغط بالرجل .

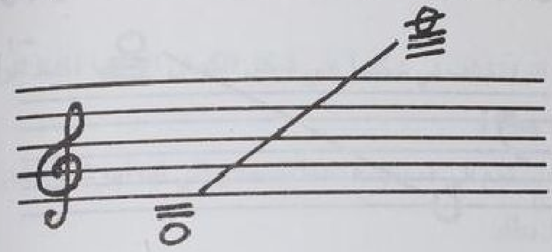
البيانو

صفته : آلة تعتبر من اهم الالات الموسيقية تنطلق اصواتها بواسطة مضارب خشبية تتحرك تباعا لحركات اصابع البيانو التي يوقع عليها باصبع اليدين .

تكوينه : مجموع اصواته سبعة اوكتافات وتدون نوتاته علي مفتاحين مفتاح (فا) اليد اليسري ومفتاح صول لليد اليمني كما في الشكل الاتي : –



تدون نوتاتها علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواتها يتالف من ثلاثة اوكتافات كالاتي : -

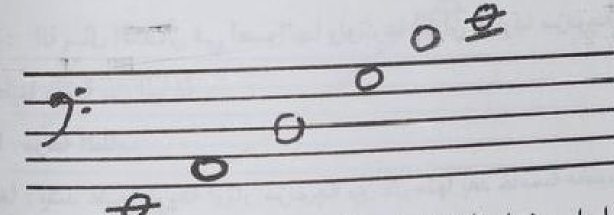


ملاحظة : - يندر استعمال المانتولين في الفرق الموسيقية كالة اساسية .

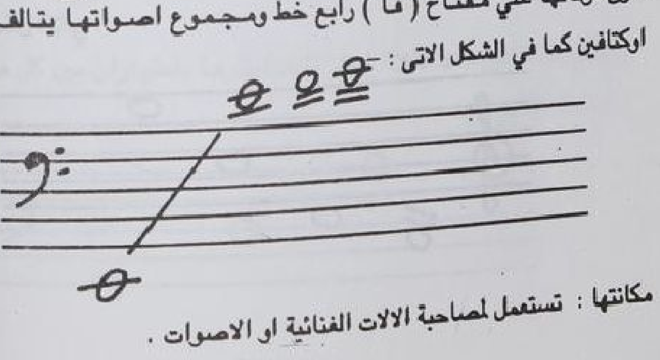
الجيتار

صفتها : الة يعزف عليها بالنبر بالاصبع .

تكوينها : يشد عليها ستة اوتار مزدوجة بين كل من الاربعة اوتار بعد رابعة مضبوطة مثل الكونترا باص يضاف اليها بعد ثالثة ثم رابعة كما هو موضح في الشكل الاتى :-



تدون نوتاتها علي مفتاح (فا) رابع خط ومجموع اصواتها يتالف منه اكثر من اوكتافين كما في الشكل الاتى : -

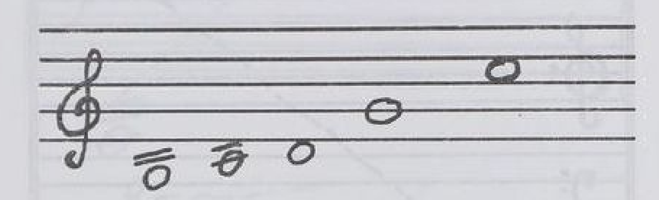


مكانتها : تستعمل لمصاحبة الالات الغنائية او الاصوات .

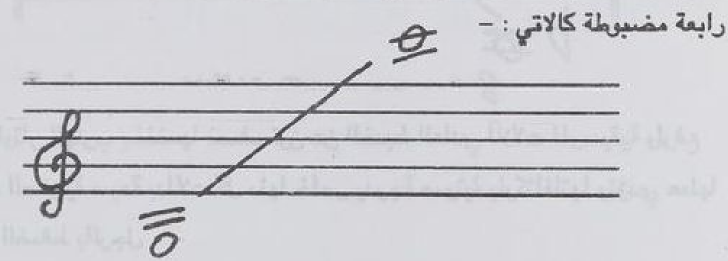
العود

صفته : تعتبر اهم الات الموسيقي الشرقية يعزف عليها بريشة من ريش النسر او الباغة .

تكوينه : يشد عليه خمسة اوتار مزدوجة واغلظ وتر منهم هو (صول) تحت المدرج يعتبر قرار للوتر الثالث وهو صول ثاني خط ولا تستعمل الاصابع عليه ويبتديء تركيب الاوتار علي القاعدة الصحيحة من الوتر الثاني وهو (لا) تحت المدرج ويكون البعد بين كل هذه الاوتار الاربعة وهو بعد رابعة مضبوطة كما هو موضح في الشكل الاتي: -



وتدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد رابعة مضبوطة كالاتي : -



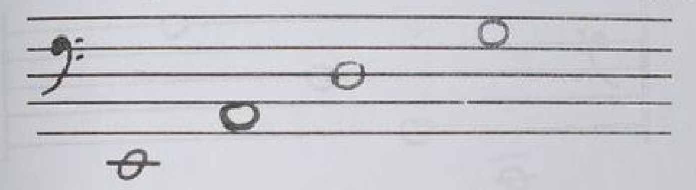
ويسمع صوت العود اغلظ من النوتة المدونة باوكتاف .

الكنترا باص

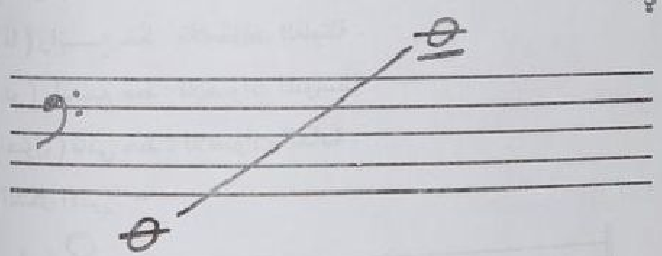
* **صفتها** : آلة لاتختلف في شكلها علي شكل الكمان الا انها اغلظ انواع فصيلتها صوتا واكبرها حجما .

* **طابعها** : تستمع الي صوتها فكانما تستمع الي نبرات شيخ وقور فيصل الي نفسك في جلال ووقار .

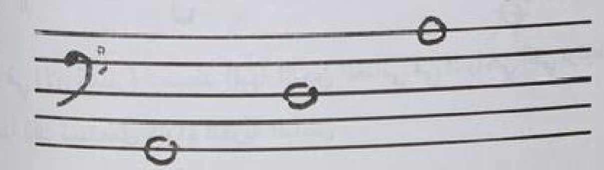
* **تكوينها** : يوجد نوعان من الات الكنترا باص اولاهما ذات اربعة اوتار والثانية ذات ثلاثة اوتار والاولي هي الاكثر استعمالا في الفرق الموسيقية وتشد عليها اربعة اوتار بين كل منها بعد رابعة مضبوطة تتدرج نحو الحدة كالاتي : –



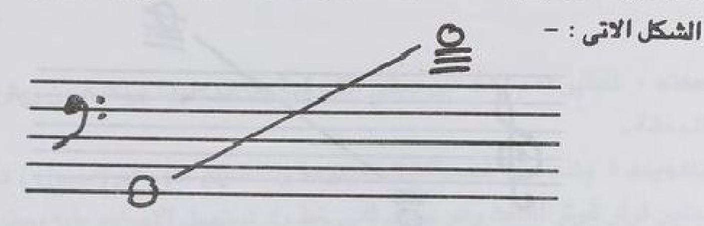
ومجموع اصواتها يتالف من اوكتافان تدون علي مفتاح (فا) رابع خط كما في الشكل الاتي : –



والة الكنترا باص ذات الثلاثة اوتار تشد اوتارها باعتباران بين كل منها بعد خامسة مضبوطة كالاتي : –



ومجموع اصواتها يتالف منه اوكتافان وبعد ثانية تدون مفتاح (فا) رابع خط كما في الشكل الاتى : –



ويلاحظ ان اصوات آلة الكنترا باص بنوعية تسمع اغلظ من النوتة المدونة باوكتاف .

مكانتها في الاوركسترا : يسند اليها اللحن الغنائي احيانا في النواحي التي ترتبط بطابعها اما اغلب استعمالها فيكون لاداء الاصوات الغليظة ولضبط الايقاع المنغم في القطع الموسيقية .

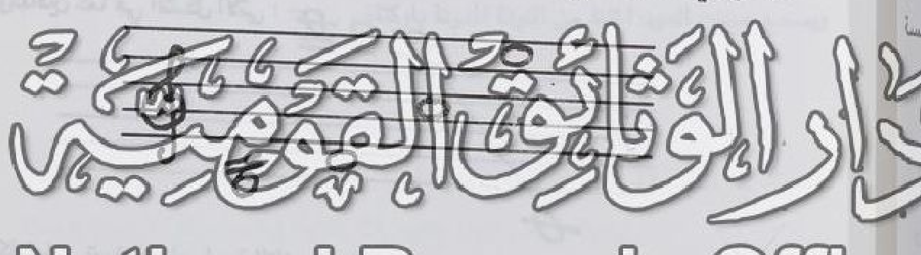
الات النبر

الماندولين

صفتها : الة مثل الكمان في اصواتها واوتارها الا ان اوتارها مزدوجة ويستعمل للعزف عليها ريشة من الباغة .

طابعها : مرحة الطابع

تكوينها : يشد عليها اربعة اوتار مزدوجة بين كل منها بعد خامسة مضبوطة كما هو موضح في الشكل الاتي : –

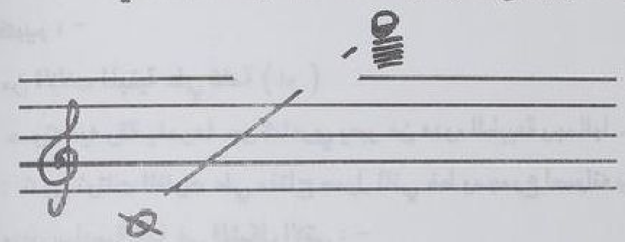


الفلوت الصغير

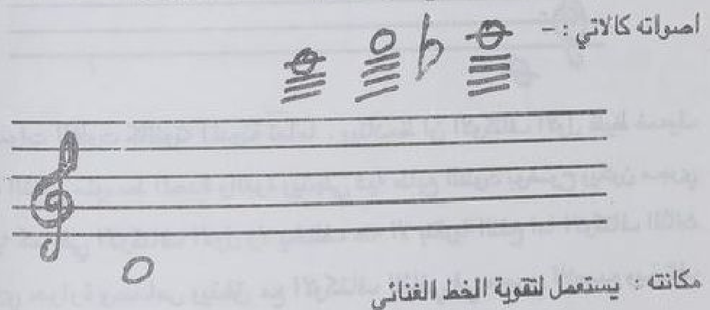


صفته : يشبه الفلوت الكبير من جميع الوجوه الا ان اصواته تسمع اعلي منه باوكتاف ويعتبر احد الات الاوكسترا صوتا .

تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط وتسمع اصواته اعلي من النوتة المدونة باوكتاف ومجموع اصواته يتالف منه ثلاثة اوكتافات كالاتي : -



ومن الفلوت الصغير انواع تستعمل عادة في الفرق النحاسية منها ري ط ومي ط وفا وتستعمل منها حاليا فلوت ري ط وله اهمية خاصة ولا يجوز الاستغناء عنه وامتداد اصواته كالاتي : -

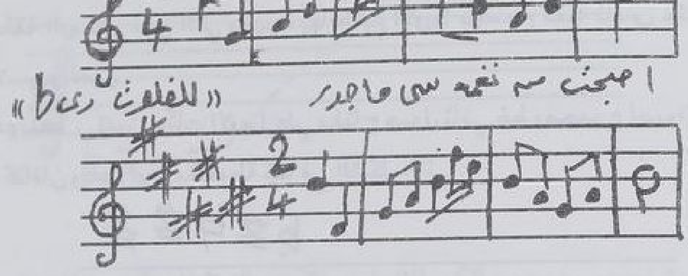


مكانته : يستعمل لتقوية الخط الغنائي

التدوين للفلوت ري ط

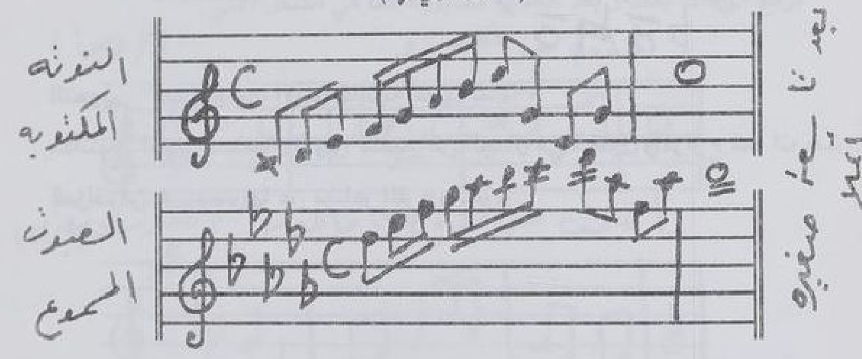
يسمع صوت الفلوت ري   اعلي من النوتة المدونة ببعد تاسعة صغيرة اي اوكتاف وبعد ثاني صغيرة فاذا اردنا ان ندون لها بحيث تؤدي اصواتها اداء يتفق مع إحدى الات دو يجب ان تخفض النوتات بمقدار بعد ثانية صغيرة فقط اما الاوكتاف الباقي فهو موجود

في طبيعة الالة دون ان يؤثر التدوين لها بشيء كما هو في الشكل الاتي : -



النوتة المكتوبة والصوت المسموع

(للفلوت ري b)



الالات ذات الريشة المزدوجة

الاوبوا

صفتها : [illegible] تطورت عن الالات [illegible] (بالمزمار البلدي) الا ان الاوربيين قد ادخلوا عليها تعديلا في الصنع [illegible] من الالات الهامة في الفرق الموسيقية وهي من الالات المبنية علي نغمة دو .

الات النفخ الخشبية

الفلوت (بم)

صفته : انبوبة اسطوانية تنطلق اصواتها بطريق النفخ بالشفتين وتتدرج هذه الاصوات نحو الحدة او الغلظ تبعا لقوة النفخ او ضعفه وتبعا لمواقع الاصابع علي ثقوبها وتصنع الفلوت عادة من الابنوس او المعدن او ما شابهها .

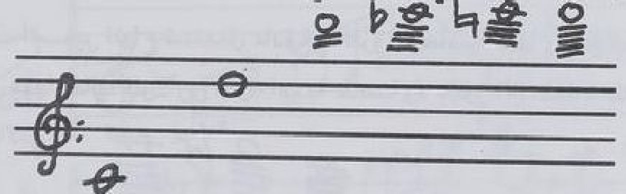
من انواع الفلوت : فلوت كبير - فلوت صغير (بيكلو)

الفلوت الكبير : -

صفته : من الالات المبنية علي نغمة (دو)

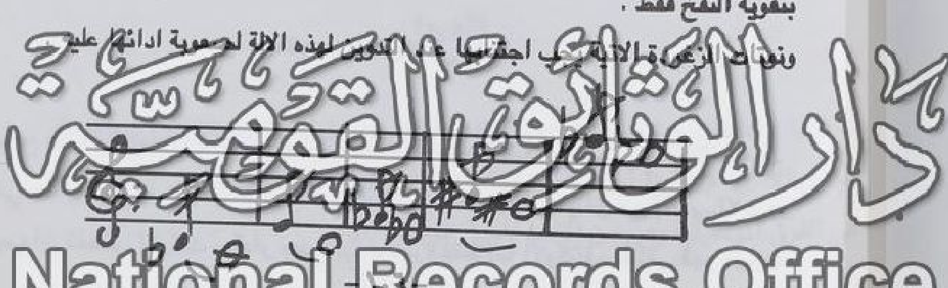
طابعه : صوته فيه رقة يغمرها جو شاعري يعبر عن هدوء الطبيعة وجمالها .

تكوينه : تدون نوتات الفلوت علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافات وبعد سادسة كما في الشكل الاتي : -



وتسمع اصوات الفلوت كالنوته المدونة تماما . ويتلاحظ ان الاوكتاف الاول غليظ ضعيف والاوكتاف الثاني متوسط الحدة والقوة ويتجلي فيه طابع الفلوت بوضوح ويكون مجري الاصبع فيه كما في الاوكتاف الاول ولا يختلف عنه الا بتقوية النفخ اما الاوكتاف الثالث فجاد وقوي حرارة وحماس ويتفق مع الاوكتاف الثاني في مجري الاصبع ويختلف بتقوية النفخ فقط .

ونوتات الزغرقة الاتية يجب اجتنابها عند التدوين لهذه الالة لصعوبة ادائها عليها

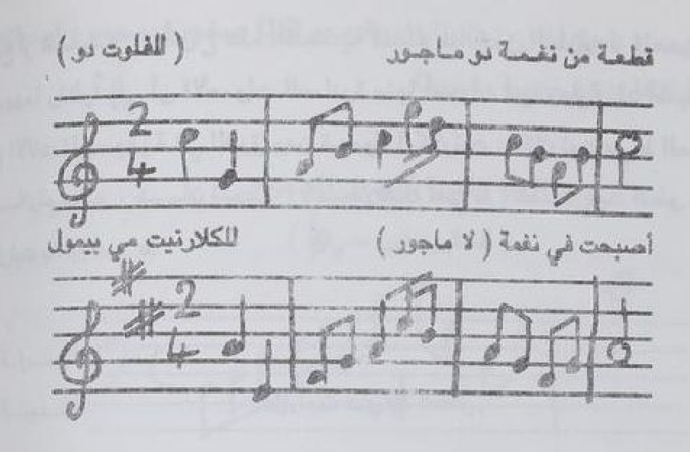


آلات الريش

الخشبية منها والمعدنية

(ب)

قطعة من نغمة دو ماجور (للفلوت دو)



كلارنيت دو

صفته : من الآلات المبنية على نغمة دو إلا أنه يزيد في حجمه عن كلارنيت مي ط .

تكوينه : تدون نوتاته على مفتاح صول ثاني خط وتسمع أصواته كالنوتة المدونة تماماً وقد أصبح كلارنيت دو نادر الإستعمال في الفرق الموسيقية عامة .

كلارنيت لا

صفته : من الآلات المبنية على نغمة لا .

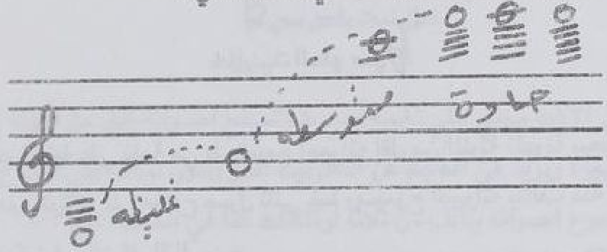
تكوينه : تدون نوتاته على مفتاح صول ثاني خط تسمع أصواته أقل من النوتة المدونة ببعد ثالثة صغيرة . وإستعماله في الفرق الموسيقية نادر جداً لأن أصواته يمكن أداؤها بواسطة الكلارنيت سي ط .

كلارنيت سي ط

صفته : هذا النوع اهم فصيلة الكلارنيت شانا وافضل انواعها جميعا . لما يتصف به من ثراء في اللحن والتعبير الموسيقي .

طابعه : يتلاحظ في طابعة الحنان والحرارة والحيوية ولذا فهو يستعمل دائما في الفرق الحماسية والاوركسترا .

تكوينه : من الالات المبنية علي نغمة سي ط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة ببعد ثانية كبيرة وتدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه ثلاثة اوكتافات وبعد سادسة كبيرة كما في الشكل الاتي : -



ونلاحظ ان منطقة اصوات الكلارنيت سي ط الغليظة جلية وتسمع بوضوح ومنطقة اصواته المتوسطة تمتاز بحيوية وحرارة متدفقة واصواته الحادة يغلب عليها طابع الحدة بحالة تجعلها اشبه بالصراخ الصياح ونوتات الزغرودة الاتية يجب اجتنابها عند التدوين للكلارنيت سي ط لصعوبة ادائها عليه .

التدوين [illegible]

اذا اردنا ان ندون لها بحيث تؤدي اصواتها اداء يتفق مع احدي الات دو يجب ان نرفع [illegible] الاتي

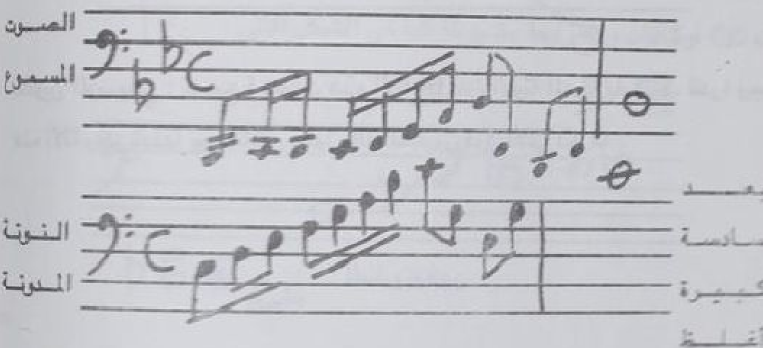
رابع خط ويسمع صوته أعلى من النوتة المدونة ببعد ثالثة صغيرة ومجموع أصواته يتألف منه أوكتافان وبعد خامسة مضبوطة .

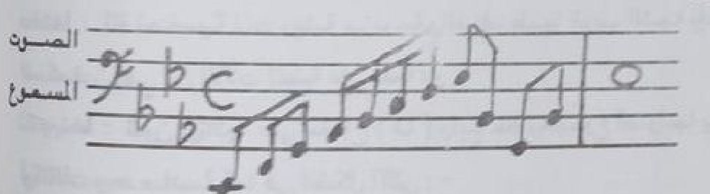
النوتة المكتوبة والصوت المسموع

(للساروزوفون سي ♭)

بعد خامسة كبيرة أغلظ

النوتة المدونة





فصيلة الكلارنيت

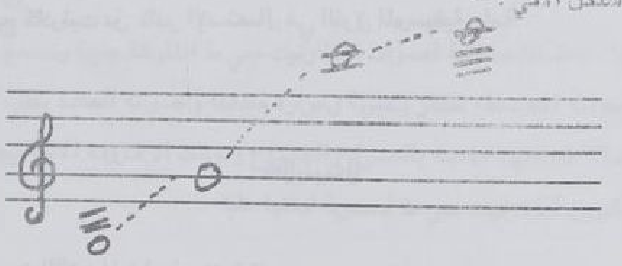
تعتبر فصيلة الكلارنيت أغنى آلات النفخ في المناطق الصوتية وكلها من ذات الريشة البسيطة . التي تنطلق منها الأصوات إلى أنبوبة أسطوانية تتسع قليلاً عند نهايتها وتتدرج هذه الأصوات نحو الحدة والغلظ تبعاً لمواقع الأصابع على ثقوبها وتبعاً لقوة

النفخ أو ضعفه . وأنواع هذه الفصيلة تصنع عادة من الأبنوس أو المعدن أو ما شابههما ونظراً إلى أن الأصوات الصادرة منها أصوات قوية وجلية فقد أصبحت من أهم الآلات الموسيقية في الفرق ومن فصيلة الكلارنيت : كلارنيت مي ط الصغير ، كلارنيت دو ، كلارنيت لا ، كلارنيت سي ط ، كلارنيت الطو مي ط ، كلارنيت باص سي ط .

كلارنيت مي ♭ الصغير

صفته : من الآلات المبنية على نغمة مي ط وهو أصغر أنواع فصيلته حجماً وأحدها صوتاً .

تكوينه : تسمع أصواته أعلى من النوتة المدونة ببعد ثالثة صغيرة وتدون نوتاته على مفتاح صول ثاني خط ومجموع أصواته تتألف منه ثلاثة أوكتافات وبعد ثالثة صغيرة كما في الشكل الآتي : -



طابعه : يتلاحظ أن طابع الكلارنيت مي ط في المناطق الحادة يميل إلى الصرصرة والصراخ .

[illegible] : يستعمل في الفرق [illegible] لتقوية الخط الفناني [illegible]

[illegible] يستعمل [illegible] هذه الآلة أعلى من [illegible] ببعد ثالثة صغيرة [illegible]

فإذا أردنا أن [illegible] لها بحيث تؤدي أصواتها أداء يتفق مع إحدى الآلات يجب أن [illegible] بمقدار [illegible] ثالثة صغيرة كما في المثال الآتي : -

طابعها : لصوت الاوبوا طابع خاص فهو انفي (اخنف) ضعيف ولكن سرعان ما
تتبينه الاذان في حالة العزف القوي (FF) اما في الاداء اللين (PP) فيكون الصوت
شجيا رقيقا وصوت الاوبوا في مناطقه الغليظة والحادة مصحوب ببعض الجفاف اما
المنطقة الوسطى فهي التي يظهر فيها طابع الاوبوا بوضوح ففيه نلمس حنانا يمتزج
بالاسي والحزن .

تكوينها : تدون نوتات الاوبوا علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواتها يتالف
او كتافان وبعد رابعة مضبوطة كما في الشكل الاتي : -

التدوين : يسمع صوت الاوبوا كالنوته المدونة تماما .

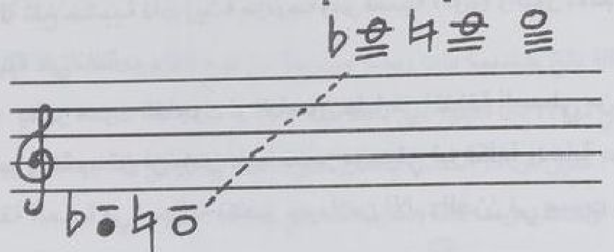
مكانتها : افضل استعمال الاوبوا للتعبير عن الجمال في الحقول والمزارع كما انه يمكن
للمؤلف ان يعبر بصوتها عن مشاعر الفرح والسرور .

الكور الانجليزي

صفته : الة نفخ خشبية ذات الريشة المزدوجة وهو من فصيلة الاوبوا الا انه اكبر منها
قليلا في الحجم ومن الالات المبنية علي نغمة فا .

طابعه : يعبر الكور الانجليزي عن الالم المكبوت وفي صوته رنين يمزج بين الا
والحزن .

تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان
وبعد رابعة مضبوطة كما في الشكل الاتي : -

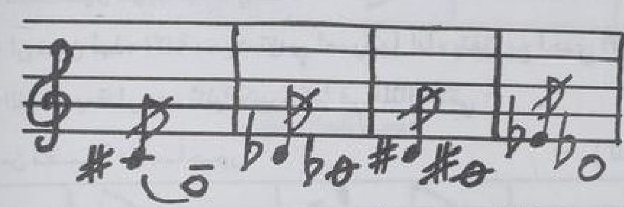


التدوين : - يسمع صوت الكور الانجليزي اقل من النوتة المدونة ببعد خامسة مضبوطة
فاذا اردنا أن ندون لها بحيث تؤدي أصواتها اداء يتفق مع احدي الات دو يجب ان
ترفع النوتات بمقدار بعد خامسة مضبوطة كما في الشكل الاتي : -

قطعه من نغمه دو (الاوبوا)

أصبحت من نغمه صول ماجور (للكور الانجليزي)

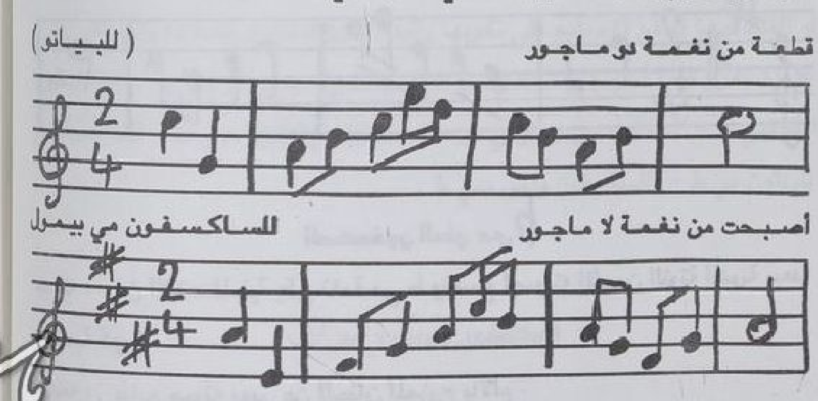
النوتة المكتوبة والصوت المسموع للكور الانجليزي



ونوتات الزغردة يجب الابتعاد عنها عند التدوين له لصعوبة ادائها عليه وهي كما في المثال الاتي : -

التدوين للسكسفون الطو مي بيمول :

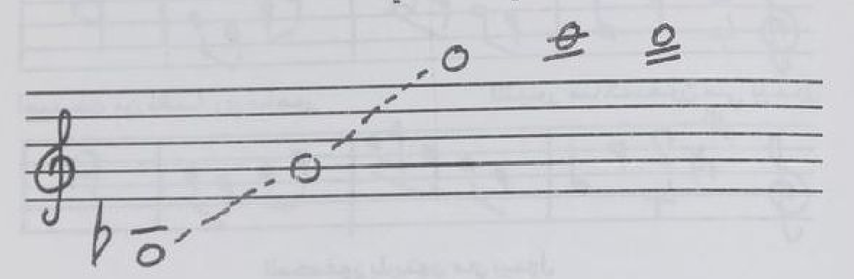
اذا اردنا ان ندون به بحيث تؤدي اصواته اداء يتفق مع احدي الات دو يجب ان نرفع النوتات بمقدار بعد سادسة كبيرة كما في المثال الاتي : -



السكسفون ميلودي دو

صفته : من الالات المبنية علي نغمة دو وتسمع اصواته كالنوتة المدونة تماما ويشبه الطو مي ط في الشكل الا انه يكبر عنه قليلا في الحجم .

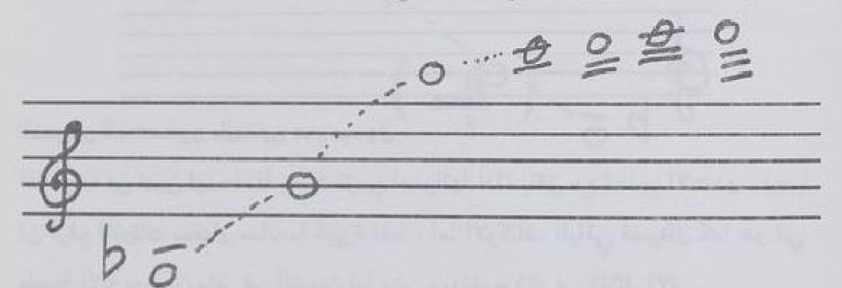
تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد ثانية كبيرة كما في الشكل الاتي : -

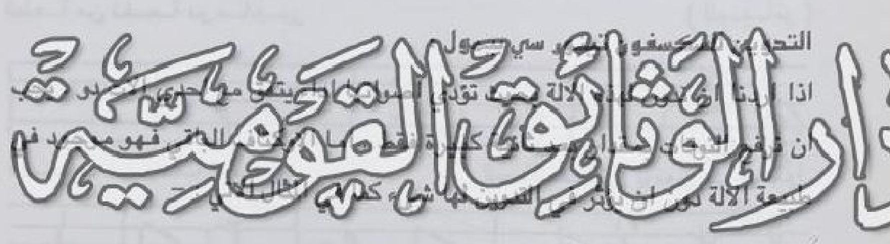


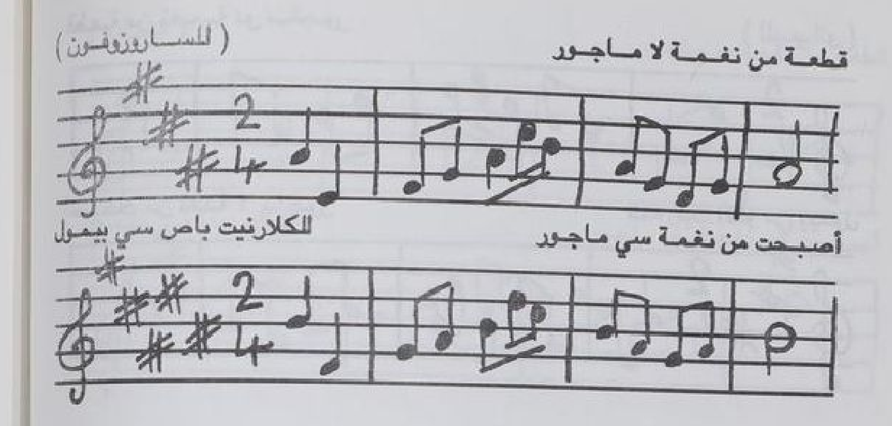
السكسفون تيتور سي بيمول

صفته : من الالات المبنية علي نغمة سي ط وتسمع اصواته اقل من النوته المدونة ببعد تاسعة كبيرة - ويزيد حجمه قليلا عن السكسفون الطو مي ط .

تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد ثانية كبيرة كما في المثال الاتي : -







قطعة من نغمة لا ماجور (للساروزوفون)

أصبحت من نغمة سي ماجور للكلارنيت باص سي بيمول

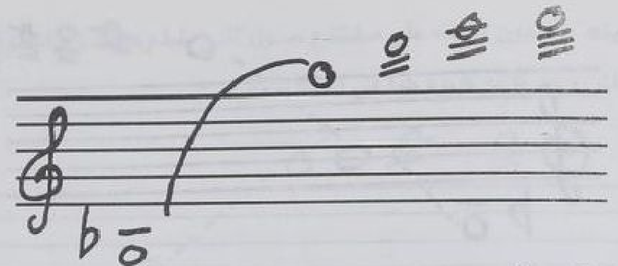
فصيلة السكسفون

فصيلة السكسفون حديثة الابتكار في الالات الموسيقية واستعمالها قاصر علي فرق الجاز باند والفرق النحاسية وكلها من ذات الريشة البسيطة التي تنطلق منها الاصوات الي انبوبة اسطوانية من المعدن تتسع بانحناء عند نهايتها وتتدرج اصواتها نحو الحدة او الغلظ تبعا لمواقع الاصابع علي ثقوبها وتبعا لقوة النفخ او ضعفه وتختلف انواع الساكسفون تبعا لحجمه وصوته ومنها : السكسفون سيبرانو سي ط ، السكسفون الطو مي ط - السكفسون ميلودي لو - السكسفون تينور سي ط - السكسفون باريتون مي ط - والسكسفون باص سي ط .

السكسفون سوبرانو سي ط

صفته : من الالات المبنية علي نغمة سي ط .

تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة ببعد ثانية كبيرة ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد ثالثة صغيرة كما في المثال التالي : -



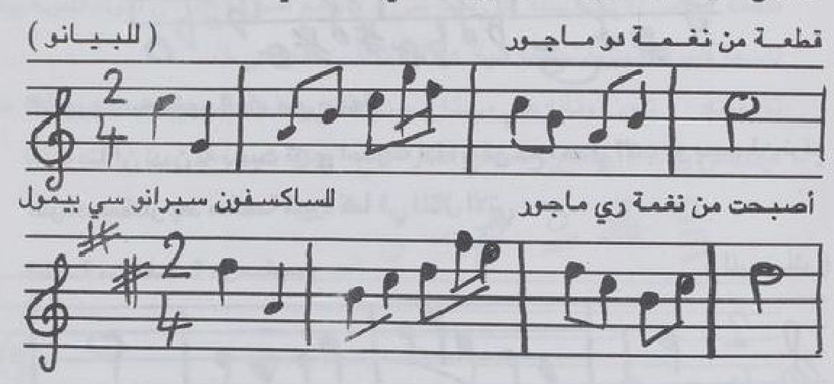
مكانته في الفرق الموسيقية :

يستعمل لتقوية الخط الغنائي الي جانب الكلارنيت مي ط الصغير .

التدوين للسكسفون سوبرانوا سي ط :

اذا اردنا ان ندون لهذه الالة بحيث تؤدي اصواتها اداء يتفق مع احدي الات دو يجب ان نرفع النوتات بمقدار بعد ثانية كبيرة كما في المثال الاتي :-

قطعة من نغمة دو ماجور (للبيانو)



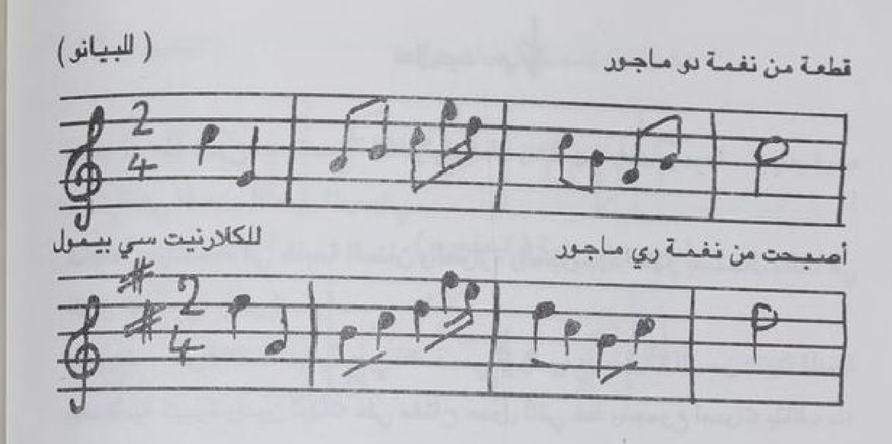
أصبحت من نغمة ري ماجور للساكسفون سبرانو سي بيمول

السكسفون الطو مي ط

صفته : من الالات المبنية علي نغمة مي ط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة ببعد سادسة كبيرة .

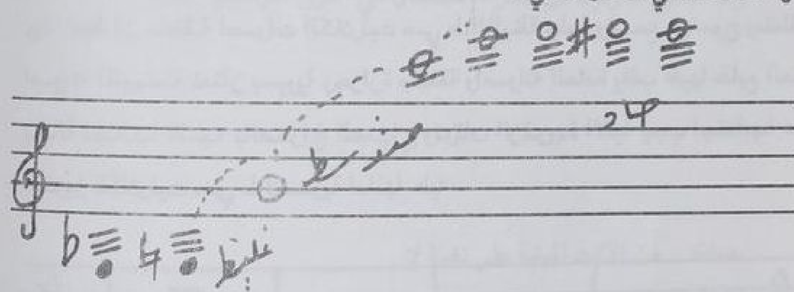
طابعه : طابع صوته يعبر عن الحنان المزوج بالالم .

تكوينه : [illegible] نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط [illegible] اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد ثانية كبيرة كما في الشكل الاتي :-



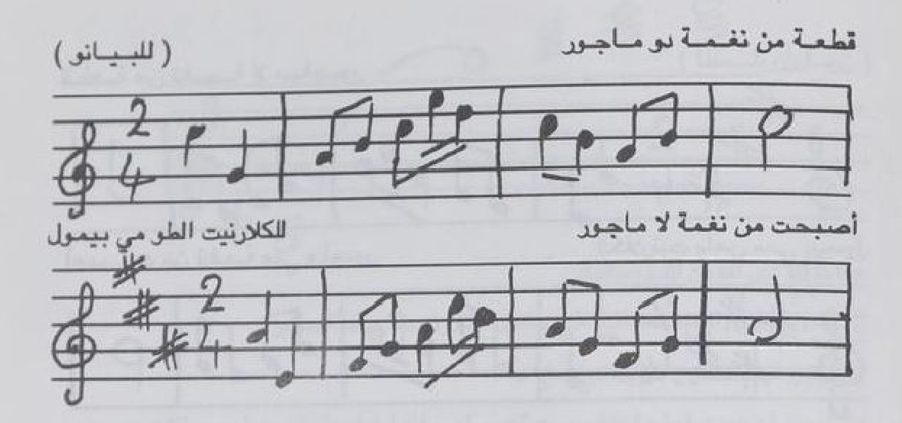
كلارنيت الطو مي ♭

من الالات المبقية علي نغمة مي ط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة ببعد سادسة كبيرة وتدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه ثلاثة اوكتافات كما في الشكل التالي : –



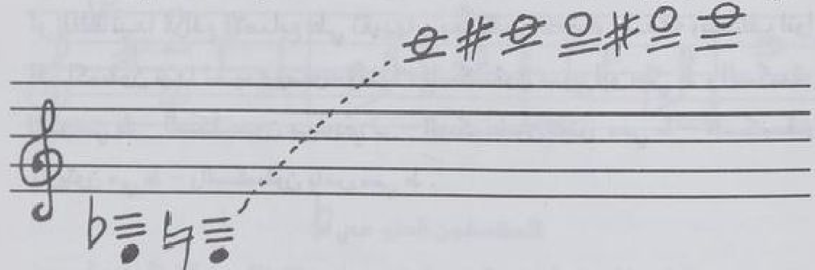
التدوين للكلارنيت الطو مي ♭ :

اذا ارنا ان ندون لهذه الالة بحيث تؤدي اصواتها اداء يتفق مع احدي الات دو يجب ان نرفع النوتات بمقدار بعد سادسة كبيرة كما في المثال الاتي : –



كلارنيت باص سي ♭

هذا النوع من الالات مبني علي نغمة سي ط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة ببعد تاسعة كبيرة ويزيد في الحجم عن الكلارنيت الطو وتدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف من ثلاثة اوكتافات كما في الشكل الاتي : –





التدوين للكلارنيت باص سي ♭ :

اذا اردنا ان ندون لها [illegible] اصواتها اداء يتفق مع [illegible] الات [illegible] نرفع النوتات بمقدار بعد تاسعة كبيرة فقط اما [illegible] الاوكتاف [illegible] الالة لون ان يؤثر في التدوين لها بشيء كما في المثال الاتي :

وكيفية العزف عليها هي ان يمسكها العازف بيد واحدة ووبوقها العريض الي اعلي وقد استعمل هذه الالة الموسيقية في مؤلفاتهم مثال ذلك « فليدور » في مؤلفة « توم مونس » سنة ١٧٦٥ .

والمؤلف « ميهول » في افتتاحيته المسماة « مقدمة بدء الفتي هنري للصيد » سنة ١٧٩٧ . والموسيقي هندل في مؤلفة « فصول السنة » سنة ١٨٠١ .

كما الف الموسيقي « روسيني » في سنة ١٨٢٨ مقطوعات موسيقية لمجموعة من عازفي الكورنو من اجل « البادون دي شكلر » واصبحت شعبية فيما بعد .

ويعطي الكور العادي الخاص بالصيد ، اصواتا لحنية امتازت بلونها وطابعها الخاص .

ويصنع هذا الكور في العصر الحالي من نغمة « ري » وفي بعض الاحيان من نغمة (مي بيمول) وقد ظلت هذه الالة محتفظة بانتساب اختراعها الي فرنسا حتي ان الانجليز يدعونه « فرنش هورن » اي (الكور الفرنسي) ومع ذلك فقد استعمل الكورنو في اوركسترات فرنسا باعتباره الة موسيقية لم يعرف مكان نشاتها بالضبط ، اذ كانت تستعمل في احراس جميع ملوك اوربا في وقت واحد . ولكن هذبت صناعتها بعد ذلك بفرنسا .

وقد عزف بالكورنو موسيقيان المانيان اتي بهما فرنسي كبير الي فرنسا ليقوما بعزف بعض مؤلفاته الموسيقية مع الاوركسترا بفرنسا في حفلات موسيقية كبري سنة ١٧٥٠ .

ولما بدا الكورنو ياخذ صفته الجدية كالة موسيقية نافعة للاوركسترا قام علماء اصوات الالات الموسيقية بعمل مواسير اضافية ملفوفة علي شكل دائرة كقطع غيار لنغمات الالة ليمكن للعازف السير في النغمات المختلفة التي تتطلبها المقطوعات الموسيقية .

ومن اجل جعل الة الكورنو مخرجة لاصوات « لجملة اصوات مختلفة قام القائمون بصنعها بتقسيم ماسورتها الي قسمين القسم الاول يمتد من فم الكورنو لغاية مبتدي نصف البوق ، والنصف الثاني من هذا المكان لغاية فتحة البوق اي (الجزء الذي يخرج منه الصوت) .

وقد عمل عدد غير قليل من هذه المواسير الاضافية الملفوفة حتي بلغ عددها احدي عشر قطعة غيار لاستكمال جميع الاصوات المطلوبة من هذه الالة . وكانت قطع الغيار هذه

تصنع باحجام مختلفة بحيث كانت تخرج كل قطعة منها نصف مقام اقل من الاخري .

وكانت لدي كل عازف كورنو مجموعة من هذه المواسير لاستعمالها في تغيير النغمات المختلفة .

وقد اضافة عازف الكورنو « هامبل » الي هذه التحسينات تحسينا جديدا اكتشفه عن طريق الصدفة تمكن بواسطته ايجاد الوان جديدة في اصوات هذه الالة .

فاتضح « لهامبل » انه اذا وضع قبضة يده اليسري داخل بوق الالة يترتب علي ذلك اخراج اصوات مكتومة وهادئة جدا وناعمة واصبحت هذه الطريقة ضمن تعليم كيفية اخراج اصوات هذه الالة علي اختلاف انواعها وقد حاول « هامبل » عند اكتشاف هذه الطريقة ، وهي وضع قبضة اليد اليسري داخل بوق الالة ، الحصول علي تغيير في نغمات الالة ، اذ حصل بعد عمل هذه التجارب علي تمكنه من خفض او زيادة اي صوت ما نصف مقام – ولكن تبين ان هذه التغييرات في الاصوات كانت نتيجة استعمال التراخي او الضغط بالشفتين في وقت وضع قبضة اليد في البوق .

فوجد ان هذه الطريقة غير مجدية خصوصا وانها لاترتكز علي قواعد ثابتة . وانما ترتكز علي حساسية الاذن واكتفي بطريقة وضع قبضة اليد وذلك لاحتجاب الصوت او فتحة حسب ما تتطلبه المقطوعة الموسيقية .

واشتركت هذه الالة بشكل واضح في المؤلفات الموسيقية الكلاسيكية في العصور السالفة لكبار المؤلفين الموسيقيين .

وكان « بتيهوفن » يستعمل الة الكورنو في مؤلفاته السيمفونية علي اكبر واوسع نطاق ممكن بما لهذه الالة من الوان صوتية ممتازة وطابع خاص .

كما كان بيتهوفن بصفة خاصة يستخدم مجموعة كبيرة من عازفي الكورنو في مؤلفاته حتي تخرج [illegible] الطبيعية [illegible] فيما القرن [illegible] موسيقي تصويرية .

وفي حوالي سنة ١٨١٥ عملت تجارب لالة الكورنو بعد اضافة المفاتيح (الغماميز) وكان يقابل [illegible] ([illegible]) والصوت [illegible] ([illegible] الكبير) وقد اتضح ان اضافة المفاتيح الثلاثة الي قطع الغيار السابق ذكرها ، جعل

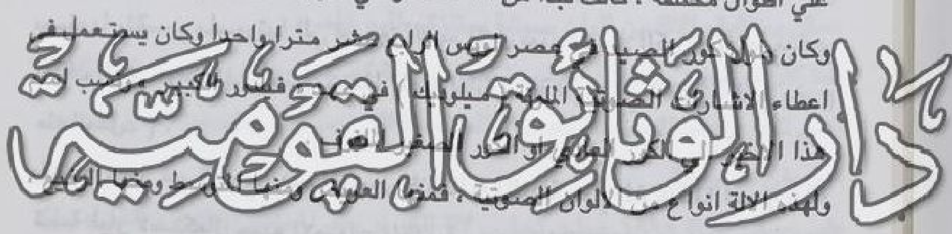
الكورنو
او الكور « الفرنسي »

الكور تسمية فرنسية للالة الموسيقية المعروفة بايطاليا باسم « كورنو » وبانجلترا باسم « الكور الفرنسي » اي « فرنش هورن » . وهي الة موسيقية مصنوعة من النحاس تنطلق اصواتها بواسطة النفخ ، وهي ذات انابيب ملتفة حول بعضها بشبه دائرة .

وقد جاء ذكر هذه الالة في المؤلفات القديمة الفرنسية منذ القرن الحادي عشر ، ولكن بغير تحديد من حيث طبيعة الالة فكانت تختلف اصواتها مع اصوات البوق المصنوع من قرون الحيوانات الذي كان يستعمل لاعطاء الاشارات والاوامر وقت الحرب واثناء الصيد .

وقد اعطي جوانفيل وبعض العلماء الاخرين اسم « نفيرسوازينواه » الي الة كانت مصنوعة من قرون الحيوانات ولم يستقر لها شكل معين في تصميمها وكانت تعطي اصواتا تماثل الصوت العالي لالة القربة وتلاشى استعمال هذه الالة بعد ذلك لعدم ايجاد صوت خاص يميزها علي غيرها وتوجد في احدي سجاجيد مدنية « ريمى » في القرن الخامس عشر صورة لنفير الحرب له ماسورة ملتوية بشكل مستدير وهو يشابه ظاهريا شكل الالة الموسيقية التي تسمي « كورنيت » في بدايتها وكذلك يشبه الة الكور التي كانت تستعمل لاعطاء الاشارات اثناء الصيد .

ويظهر ان نفير الصيد وصل الي شكله النهائي بفرنسا منذ بداية القرن السابع عشر . وجماعة المسيحيين الذين كانوا يصنعون نفير الصيد في بلدة « فرنون » بفرنسا ، ثم في باريس في عصر « هنري الرابع » ولويس الرابع عشر كانوا يصنعون هذه الالات علي اطوال مختلفة ، كانت تبدا من ٦٦ سنتمتر الي متر و٤٤ سنتمتر .



وكان [illegible] الصيد [illegible] عصر [illegible] عشر مترا واحدا وكان يستعمل في اعطاء الاشارات الصوتية [illegible] (ميلوديك) في [illegible] فقسم [illegible] الكبير [illegible] هذا [illegible] الكور العالي او الكور الصغير [illegible]

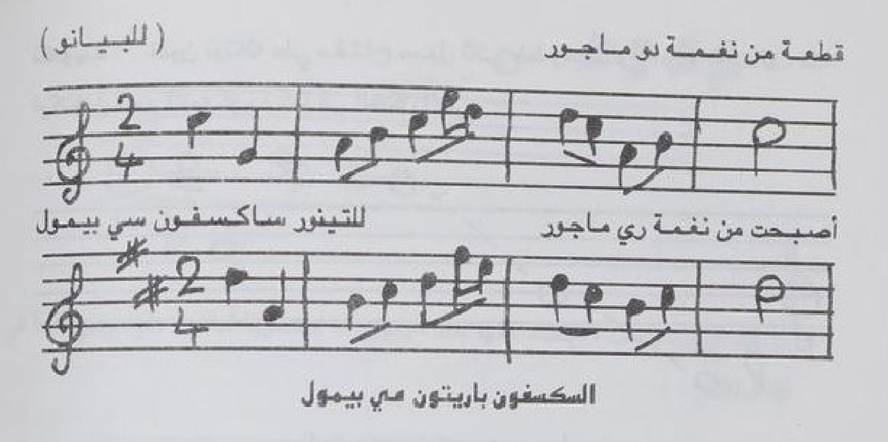
ولهذه الالة انواع من الالوان الصوتية ، فمنها العلوية [illegible] الوسط [illegible]

الآلات النحاسية

(جـ)

قطعة من نغمة دو ماجور (للبيانو)

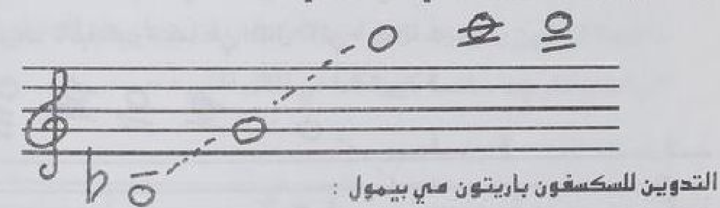
أصبحت من نغمة ري ماجور للتينور ساكسفون سي بيمول



السكسفون باريتون مي بيمول

صفته : من الالات المبنية علي نغمة مي ط وتسمع اصواته اقل من النوتة المدونة باوكتاف وبعد سادسة كبيرة .

تكوينه : تدون نوتاته علي مفتاح صول ثاني خط ومجموع اصواته يتالف منه اوكتافان وبعد ثانية كبيرة كما في الشكل الاتي : -

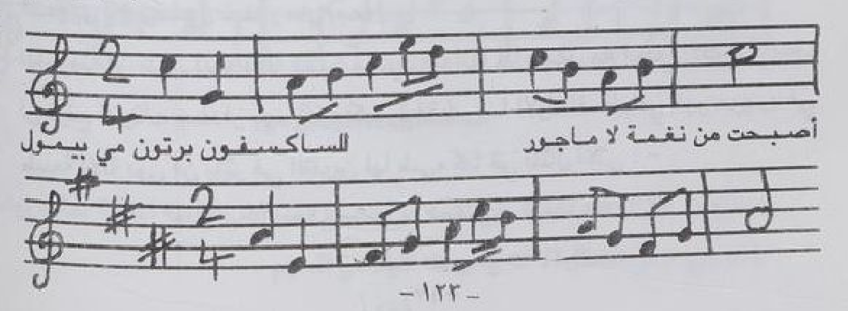


التدوين للسكسفون باريتون مي بيمول :

اذا اردنا ان ندون لهذه الالة بحيث تؤدي اصواتها اداء يتفق مع احدي الات دو ، يجب ان نرفع النوتات بمقدار سادسة كبيرة فقط ، اما الاوكتاف الباقي فسيظل كما هو في طبيعة الالة دون ان يؤثر في التدوين لها بشيء ويتضح ذلك في المثال الاتي :

قطعة من نغمة دو ماجور (للبيانو)

أصبحت من نغمة لا ماجور للساكسفون برتون مي بيمول



خمسة آلات ترومبية فى توزيعهم الآلى لبعض مولفاتهم الموسيقية .

وكذلك استعمل (ويبر) أربعة آلات ترومبية فى بعض مؤلفاته الموسيقية . وجاء بعد ذلك الموسيقار (فاجنر) واستعمل أضعاف هذا العدد من آلات الترومبة فاستعمل إثنى عشر ترومبة فى أوبرا (تانهوزر) .

وفى سنة ١٨٧١م أدخل الموسيقار (فردى) آلة الترومبة ذات الماسورة الطويلة وفى « أوبرا عايدة » لاظهار صورة الترومبة (البوق) الفرعونية فحازت هذه الفكرة إعجاب أساتذة الموسيقى فى ذلك العصر .

وآلة البوق المصرية القديمة كانت تختلف فى اطوالها عن آلة الترومبة التى استعملها (فردى) فى أوبرا عايدة إذا كانت تقل فى طولها عن الترومبة التى استعملها (فردى) وكانت لاتعطى الا الاصوات الرفيعة فقط .

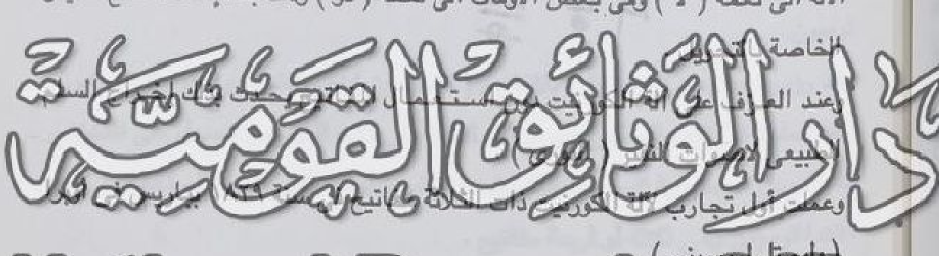
الكـــــــــورنيت

آلة نفخ قديمة من الخشب أو من الجلد أو من النحاس وكانت تشبه فى بدايتها آلة (المزمار البلدى) الكبير إذ أنها كانت مستطيلة الشكل وكان يوضع فى نهايتها إحياناً بوق من النحـاس لتـجـويف الصـوت ، وتنطلق أصوات هذه الآلة بواسطة النفخ فى (بالوص) من النحاس .

وكان لهذه الآلة فصيلة كاملة ، كانت تستعمل فى النصف الأخير من القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن السابع عشر الى أن تلاشت الآلة وفصيلتها أمام التقدم المحسوس الذى ظهر فى صناعة آلة الاوبوا وآلة الباسون (الفاجوت) . وصنعت بعد ذلك آلة كورنيت من النحاس الصافى ولها بالوص ولكنها كانت فى صناعتها لاتفى بالغرض المطلوب إذ كانت هى الأخرى عبارة عن آلة بها ماسورة ملتفة(شبه مستديرة) ببالوص وبوق فى نهايتها من النحاس الصافى .

ولما أهمل استعمال هذه الآلة كآلة موسيقية ، استعملت كآلة للتنبيه بعربات السفر التى كانت تسافر من بلدان الى أخرى بأوربا .

وفى القرن الثامن عشر بدأ صناع الآلات الموسيقية فى عمل تجربة أخرى لآلة الكورنيت ، فقد قاموا بصناعة آلة ذات ثلاثة غماميز أمكن بواسطتها الحصول على السلم الكروماتيكى الكامل وقد صنعت هذه الآلة بواسطة (هالادى) بباريس وبنيت على أساس نغمة (سى بيمول) وعمل لها قطع غيار منفصلة أمكن بواسطتها تحويل نغمة الآلة الى نغمة (لا) وفى بعض الاوقات الى نغمة (دو) وذلك بعد إضافة قطع الغيار الخاصة بالتحويل [illegible]



وعند العزف على آلة الكورنيت [illegible] استعمال [illegible] وحدث بذلك إخراج السلم الطبيعى للأصوات [illegible] ([illegible])

وعملت أول تجارب لآلة الكورنيت ذات الثلاثة مفاتيح [illegible] ١٨٢٩ بباريس [illegible] (بواسطة [illegible]سينى) .

الترومبة

آلة موسيقية نحاسية تنطلق اصواتها بواسطة النفخ تبلغ ماسورتها الملتفة ثلثي طولها والثلث الاخير يتكون منه فتحة البوق .

وآلة الترومبة الأصلية في بداية نشاتها كانت مبنية علي نغمة (ري) وصنع من هذه الالة اشكال كثيرة كان بعضها مبنيا علي نغمة (ري) والبعض الاخر مبنى علي نغمة (فا) .

وقد تلاشى استعمال هذه الالات كما تلاشى استعمال الة الكورنو البدائية من الاوركسترا .

وكان (هندل) يدون نوتات هذه الالة علي قاعدة اصواتها الطبيعية . اما الاصوات المكتومة فكانت لا تستعمل بهذه الالة الا نادرا جدا .

وقد فكر (فاجنر) في ايجاد الة ترومبة من قطعة موسيقية مسماة (بيروث) وهذه الالة كانت (ترومبة باص كروماتيكي) ولم يتمكن صانعوا الالات الموسيقية الالمان من صناعة هذه الالة التي كان يرغب (فاجنر) بان يكون طول ماسورتها الملتفة يزيد عن سبعة امتار وقد اكتفي باستعمال الة ترومبة مبنية علي نغمة (دو) وإستعان بها في موسيقي مسرحيات الاوبرا .

وكانت هذه الآلة عبارة عن آلة أكبر حجماً من آلة الترمبون التي كانت تشبه في صناعتها تقريباً الترومبة .

وقد كلف الموسيقار (لاموريه) مصنع (فونتيني بيسون) بصنع آلة تشبه الآلة التي إستعملها (فاجنر) في المهرجانات الموسيقية التي كانت تقام في بلدة (بيرث) بالمانيا وذلك من أجل قطعته الموسيقية التي كان يقوم بتأليفها في باريس .

وتطورت صناعة الترمبة بعد ذلك فأدخلت عليها بعض التحسينات وإضافة المفاتيح (الفماميز) وكان الغرض من ذلك إيجاد ما كان ينقص آلة (الكورنيت) من ميزات صوتية رقيقة عند اشتراكها ضمن آلالات الأوركسترا .

إحتفظت آلة الترومبة بعد إضافة المفاتيح إليها بطابع أصواتها الحنون والذي كانت تمتاز به آلة الترومبة الأصلية قبل إدخال التحسينات عليها وإضافة المفاتيح .

كما تمتاز آلة الترومبة ذات المفاتيح بأداء الأصوات الواضحة وذلك بفضل ماسورتها الملتفة التي تبلغ ثلثي طولها .

أما آلة الترومبة ذات المفاتيح والمبنية على نغمة (ري) والتي صنعها (ماهيلون) خصيصاً من أجل عزف مؤلفات الموسيقارين (باخ وهندل) أدت هذه الآلة أصواتاً كان من الصعب عزفها بواسطة الترومبة الأصلية قبل إدخال المفاتيح عليها .

وصنعت آلات ترومبة ذات ثلاثة مفاتيح بلغت منطقة أصواتها أوكتافين وكانت مبنية عادة على نغمة (صول) بواسطة صناع فرنسيين . كما صنعت آلة ترومبة أخرى مبنية على نغمة (لا) بواسطة صناع ألمانيين وبلجيكيين .

وقد إتفقت ميزات أصوات آلة الترومبة ذات المفاتيح مع ألوان أصوات آلة الترومبة القديمة .

وفي منتصف القرن التاسع عشر ، إنتشر إستعمال آلة الترومبة ذات المفاتيح الثلاثة في فرق الأوركسترا .

وقد صنع في المانيا والنمسا آلات ترومبة صغيرة أطلق عليها إسم (بيكولو) مبنية على نغمة (سي بيمول) وكان يضاف إليها قطع غيار ليمكن جعلها مبنية على نغمة (لا) ولكنها لم تستعمل بفرق الموسيقى العسكرية بفرنسا وبلجيكا والتي لا تزال تستعمل آلة الكورنيت ذات الثلاث مفاتيح .

وآلة الترومبة التى كانت تستعمل فى فرق الفرسان قبل إدخال التعديلات وإضافة المفاتيح مبنية على نغمة (مى بيمول) دون أى تغيير .

وبعد أن هذبت صناعة آلة الترومبة عزف بها الموسيقى جيرولامو (فانتينى) مقطوعات موسيقية كلاسيكية (سوناتا) . وكان ذلك [illegible] روما بايطاليا .

ومن المألوف [illegible] الموسيقى المؤلفين أنهم كانوا يراعون [illegible] في توزيعهم الآلي [illegible] الترومبة [illegible]

إلا أن بعض المؤلفين الموسيقيين كانوا [illegible] الكتابة لأكثر من [illegible] في توزيعهم الآلي .

[illegible]

الاصوات الصعبة سهلة وبهذا امكن الحصول علي السلم الموسيقي والكروماتيكي كاملا لهذه الالة من ثلاثة اوكتافات .

وبالرغم من ان الة الكورنو ذات الثلاثة مفاتيح يمكن استعمالها في ايجاد جملة نغمات فانه لم يستعمل في ذلك الوقت الا الة الكورنو المبنية علي نغمات (فا) ثم بواسطة اضافة المواسير الاضافية امكن تحويل صوت الالة من نغمة (فا) الي « مي بيمول » .

والة الكورنو بعد ان اضيف اليها جميع التحسينات وبعد ايجاد جميع الوسائل التي تجعل مخارج اصواتها مهذبة بالشكل الذي ارتضاه جميع مشاهير مؤلفي الموسيقي من العصور القديمة حتي الان تعتبر من اهم اركان فرق الاوركستر السينفونية والتي لايمكن الاستغناء عنها في هذه الفرق وهي تعتبر اصعب وارق الات النفخ النحاسية في طريقة تعليمها ودراستها ويجب علي كل من يرغب في دراسة هذه الالة ان تتوفر فيه وقبل كل شيء الاذن الحساسة الموسيقية ، وان يكون شغوفا بتعليم هذه الالة بصفة خاصة .

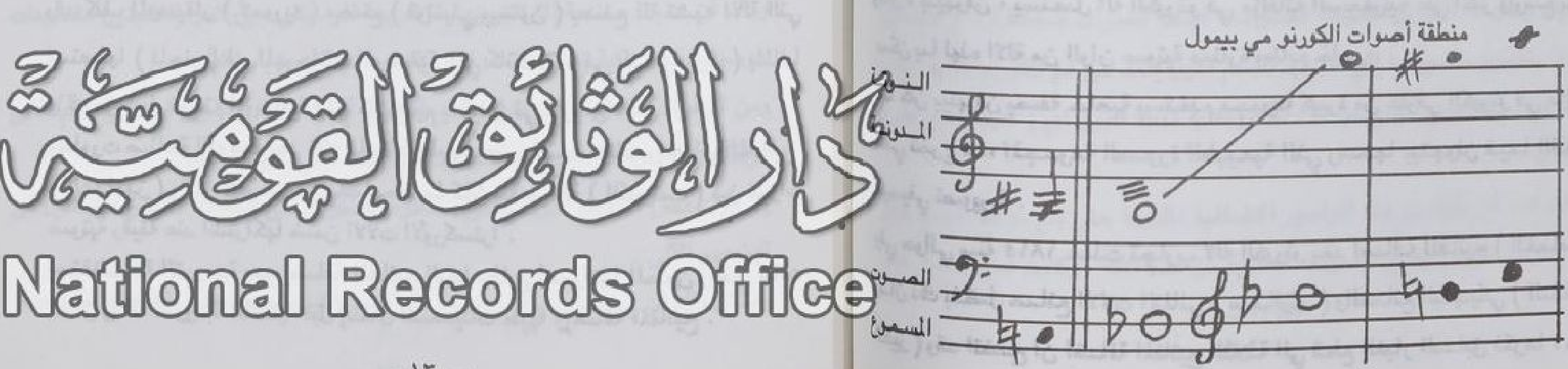
وفيما يلي بيان منطقة اصوات الكورنو

ملاحظة : -

يجب علي عازف الكورنو ان يبدا في التمرينات علي اصوات المنطقة المتوسطة للالة ببطء مع مراعاة الدقة في اخراج الاصوات .

وبعد ذلك يتدرج في التمرين علي السلالم الموسيقية المختلفة وكذلك التمرينات الخاصة بالة الكورنو و الموجودة في كتب التعليم الخاصة بها .

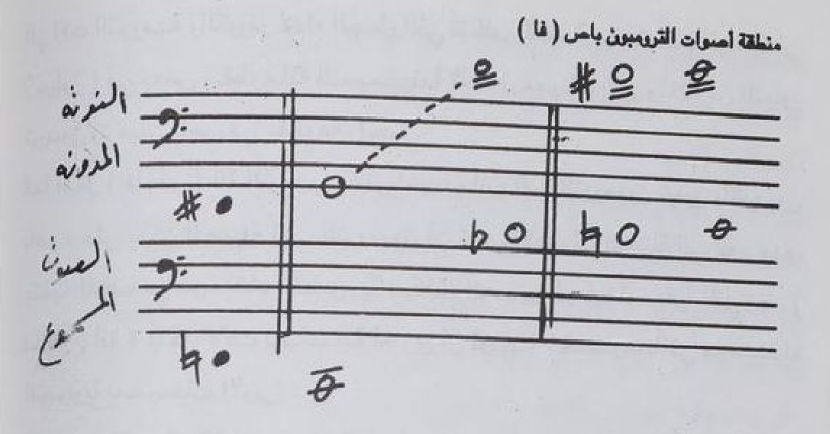
منطقة أصوات الكورنو مي بيمول



(منطقه اصوات الكورنو فا)

ويمكن لآلات الكورنو (مي) بيمول وفا والترمبون تينور
ذات مفاتيح الهبوط إلى بو الغليظة الشكل الموضح بعد

منطقة أصوات الترومبون باص (فا)



السكس هورن

« (الفليكورنو) »

آلة نفخ هوائية نحاسية ذات ثلاث مفاتيح (غماميز) إخترعها « أدولف سكس » في حوالي سنة ١٨٤٥م .

وآلة سكس هورن هي التي يطلق عليها بالإيطالية « فليكورنو » .

ولهذه الآلة فصيلة كاملة تتكون من سبعة أنواع مختلفة الأحجام وهي :-

١ / فليكورنو سوبرانينو مي بيمول أو « سوبرانو كورنيت مي بيمول » .

٢ / فليكورنو سوبرانو سي بيمول .

٣ / فليكورنو ألطو مي بيمول .

٤ / فليكورنو تينور سي بيمول (باريتون) .

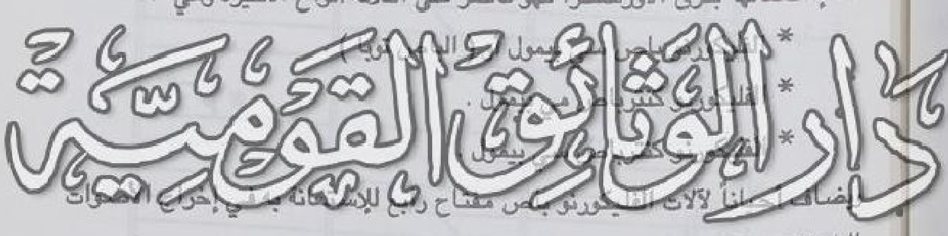
٥ / فليكورنو باص سي بيمول . (يوفينم) أو باص توبا . وتشبه هذه الآلة إلى حد كبيرآلة البومباردون أي البومباردينو بالإيطالية التي صنعت في بلجيكا بواسطة صانع الآلات الموسيقية « ديلوز » في سنة ١٧٦٠ - ولكنها تختلف قليلا/ص في شكلها عن آلة الفليكورنو باص سي بيمول .

٦ / فليكورنو كنترباص مي بيمول .

٧ / فليكورنو كنترباص سي بيمول .

تستعمل فصيلة الفليكورنو في الموسيقات العسكرية النحاسية وتعتبر من أهم الفصائل التي تستند عليها الموسيقات النحاسية البحتة .

أما إستعمالها بفرق الأوركسترا فهو قاصر علي الثلاثة أنواع الأخيرة وهي :-



* فليكورنو باص [illegible] بيمول [illegible]

* فليكورنو كنترباص مي بيمول .

* فليكورنو كنترباص سي بيمول .

يضاف أحياناً لآلات الفليكورنو باص مفتاح رابع للإستعانة به في إخراج الأصوات الغليظة .

يهتمون كثيراً في مؤلفاتهم بهذه الآلة لما لها من طابع خاص في الوان أصواتها خصوصاً بعد أن أصبح من الممكن لها أن تؤدى جملاً موسيقية سريعة كباقى آلات الموسيقى الأخرى .

وقد عملت التجارب من أجل الجمع في الة ترومبون واحد طريقة (المجر) وطريقة (الثلاث مفاتيح) وكان يترك للعازف اختيار احدهما حسب حاجة العمل ، فكان العازف يستعمل المفاتيح في عزف الجمل الموسيقية السريعة ويستعمل في نفس المقطوعة الطريقة الاخرى وهي (المجر) ولكن لم تنجح هذه التجارب ورؤي استبقاء النوعين كل على حده وآلة الترمبون كانت مستعملة منذ عهد بعيد وكانت في بداية عهدها تصنع بدون الماسورة المتحركة (المجر) وبدون مفاتيح أيضاً وكانت تستعمل كترومبة باص ، وذلك في القرن السادس عشر والقرن الرابع عشر .

وكان لهذه الالة شكل ملتوي وهذب شكلها بعد ذلك وادخل اليها بعد تجارب كثيرة عملت بواسطة علماء الاصوات وصناعة الالات الموسيقية ، طريقة الماسورة المتحركة (المجر) وكان ذلك في القرن الخامس عشر .

وكانت الة الترومبون تدعي (ساكيوت) ثم اعطي لها في القرن السابع عشر الاسم الايطالي (ترومبون) وهو بالايطالية اسم مصغر لاسم الالة الموسيقية القديمة (ترومبا) ذات الماسورة المستطيلة والتي كانت تستعمل في العصور القديمة .

وفي سنة ١٦٠٧ كانت توجد فرق اوركسترا كان يشترك فيها احيانا عدد من عازفي الترمبون بلغ احيانا خمسة عازفين لالات الترومبون المختلفة الاحجام ، ولهذا العدد من عازفي الترومبون كانت الاوركسترا تؤدي بعض السيمفونيات والمقطوعات العالمية .

ويحتوي متحف الموسيقي الحكومي بباريس علي الة ترومبون الطو اخترعها (دتلوف) في سنة ١٦٧١ . وهي عبارة عن الة ترومبون مبنية علي نغمة (مي بيمول) ويتضح من بعض المحفوظات الموسيقية للموسيقي (باخ) انه كان يستعمل الة ترومبون سوبرانو ولكن لم تظهر هذه الالة بعد ذلك .

واستعمل الموسيقار (جلوك) ثلاث الات ترومبون في بعض مؤلفاته الموسيقية .

وكان بتهوفن يستخدم الات الترومبون في مؤلفاته (الموسيقية) السيمفونية بعزف الجمل التي تتطلب الشدة والعنف، كـما كـان يضم الات الترومـبـون

الي الات الترومبة والكورنو لاداء الجمل التي تتطلب العظمة واستخدم الموسيقار (برليوز) في بعض مقطوعاته السيمفونية ثلاث ترحبونات ألطو وثلاثة من التينو ترومبون وترومبون باص في مقطوعة واحدة .

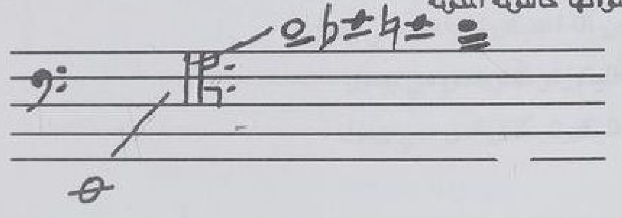
كما أدخل (فاجنر) آلة الترمبون كنترباص بجانب آلات الترومبون تينور والترمبون باص ، حتى يمكن لفصيلة آلات الترومبون أن تؤدى الأصوات الغليظة إلى أبعد مدى يتخيله المؤلف في موسيقاه التصويرية ، وكذلك لتصوير الجمل الموسيقية التي وجد (فاجنر) أنه لا يمكن لآلات نحاسية أخرى أن تؤديها ، خصوصاً في موسيقاه التصويرية بمسرحيات الأوبرا .

وكما سبق ذكره أن آلة الترومبون كنتر باص تسمع أصواتها بأوكتاف أقل من النوتة المدونة .

وفيما يلي بيان منطقة أصوات فصيلة آلات الترومبون .

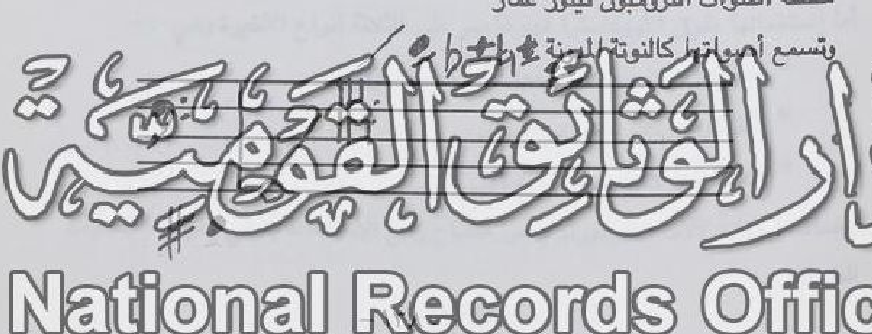
منطقة أصوات التينور ترومبون مجر (لو)

وتسع أصواتها كالنوتة المدونة



منطقة أصوات الترومبون تينور غماز

وتسمع أصواتها كالنوتة المدونة



واستعملها (برليوز) أيضاً في مناسبات قليلة جداً ، كما إستعملها (جونو) في بعض مؤلفاته الموسيقية .

وصوت آلة الكورنيت « المكشوف الخشن » الذى لم يتمكن علماء الصوت من تحسينه ، بالنسبة لعدم جعل صوته رقيقاً ، جعله يبتعد عن الاشتراك فى الاوركسترا السينفونية ، وبعكس هذا فقد وجدت لها مكاناً ممتازاً فى الفرق الموسيقية العسكرية .

وفيما يلى بيان منطقة أصوات آلة الكورنيت

وفيما يلى بيان منطقة أصوات آلة الكورنيت

	المنطقة المرتفعة	المنطقة الطبيعية	المنطقة المنخفضة
النغمة المدونة			
الصوت المسموع			

الترمبون
ذات الماسورة المتحركة (المجر)

آلة موسيقية تنطلق أصواتها بواسطة النفخ ومصنوعة من النحاس ولها ماسورة مصنوعة من معدن خاص تنزلق داخل ماسورة أخرى من النحاس يحركها العازف الى أسفل أو الى أعلى ليحصل بذلك على الاصوات الموسيقية المختلفة التى يتألف منها السلم الموسيقى الكروماتيكى الكامل .

ولهذه الآلة فصيلة تتكون من ثلاثة أنواع : -

١ / ترمبون الطو .

٢ / ترمبون تينور .

٣ / ترمبون باص .

والنوع الأول ترمبون الطو أصبح عديم الفائدة للفرق الموسيقية النحاسية والأوركسترا وقد تلاشى إستعماله تدريجياً - أما النوع الثانى وهو الترمبون تينور مازال يستعمل بكثرة فى فرق الاوركسترا والفرق الموسيقية الأخرى . وهذه الآلة مبنية على نغمة (دو) وكذلك النوع الثالث وهو الترمبون باص فهو الأخر يستعمل بكثرة فى الفرق الموسيقية وخاصة بالفرق النحاسية .

وهذه الآلة مبنية علي نغمة (دو) أيضاً ويمكن بواسطة إضافة ماسورة إضافية كقطعة غيار مصنوعة بشكل خاص تحويل نغمة فصيلة الترمبون من نغمة (دو) الى نغمة (سى بيمول) .

وصنع حديثاً آلات ترمبون كنتر باص تسمع أصواتها باوكتاف أقل من صوت التينور ترمبون .

وقد رئى فيما بعد الاستعانة بالمفاتيح ([illegible]) التى اخترعها ([illegible]) واستعملها فى آلات [illegible] لأن إضافتها على آلة الترمبون [illegible] تسهل على العازف أداء الجمل الموسيقية السريعة فأصبحت المفاتيح وطبقت نفس طريقة استعمالها على آلات الترمبون وهى ثلاثة أو أربعة مفاتيح .

[illegible]

الآلات الإيقاعية

(د)

حامل

الدبوس (العصايا)

(هـ)

الوضع الطبيعي للعازف : -

يجب أن يكون جسم العازف طبيعياً وصدره مرتفعاً قليلاً لأن في ذلك ما يساعده على التنفس ويجب أن لا يبعد مرفقيه عن الجسم كثيراً وتكون أصابع اليد موضوعة على المفاتيح بطريقة مريحة

الطريقة التي يجب إتباعها للدراسة الآلات النحاسية هي : -

يبدأ العازف في التمرين على عزف الأصوات التي تخرجها الآلة بدون إستعمال المفاتيح ، ثم يتدرج العازف في عزف جميع الأصوات التي تخرجها المفاتيح كل على حدة .

وهذا لا يتأتى إلا بإرشادات وتوجيهات المعلم ، الذي يبدأ في شرح الأصوات التي يخرجها كل مفتاح نظرياً ثم يطبق نظرياته عملياً .

ويشرح المعلم بعد ذلك النظرية الأخرى وهي إستعمال مفتاحين لمعرفة الأصوات التي يخرجها هذان المفتاحان وأخيراً يشرح المعلم كيفية إخراج الأصوات بإستعمال المفاتيح الثلاثة في وقت واحد .

ويلاحظ أن تعمل جميع التمرينات الأولية في مخارج الأصوات كل صوت على حدة ببطء حتى يتسنى للعازف الحصول على الصوت المطلوب والتأكد من صحته وضبطه .

من المعتاد أن الطالب بعد أن يكون قد تعلم إخراج الأصوات المختلفة للآلات النحاسية ، سرعان ما تحدو به الرغبة والميل إلى محاولة عزف مقطوعات موسيقية ويتأتى من ذلك عادة أنه ينساق في عزف هذه المقطوعات بدون أن يراقب مخارج أصوات الآلة من حيث ضبطها . فتتعود أذناه على عدم الدقة في سماع الأصوات المضبوطة ومن جهة أخرى تحدو به الرغبة إلى الإستمرار في العزف بدون إنقطاع فينتج من ذلك أن يصاب بتشقق في شفتيه نتيجة العزف المستمر الناتج عن هوايته ورغبته في عزف قطعة موسيقية قبل إستكمال التمرينات اللازمة لمخارج الأصوات واستعمال المفاتيح على إختلاف أنواعها ، والتدرج في عمل التمرينات على جميع النغمات والسلم الموسيقي على إختلاف ألوانه .

وفي حالة إجهاد العازف وتشقق شفتيه الناتج من كثير العزف وعدم مراعاة القواعد السليمة الخاصة بالعزف فإنه لا يتمكن من أداء العزف بشفتيه فيحاول إذ ذاك أداء النفخ الصادر من رئتيه أي بالتنفس مما يؤدي إلى إصابته بضرر جسيم في صدره .

وعندما يشعر العازف بإجهاد شفتيه أثناء التمرين ، فيجب عليه الإمتناع عن عزف الأصوات المرتفعة التي تتطلب إجهاد الشفتين .

ويجب أن يلاحظ أن العزف الجيد على الآلات النحاسية لا يتطلب إخراج الأصوات بشدة أكثر من اللازم وإنما يتحتم على العازف أن يلاحظ في إخراج أصوات الآلة أن تكون بشكل مهذب ومحدود حسب ما تتطلبه القطعة الموسيقية إذ أنه من السهل جداً إخراج الأصوات الشديدة (f) وبالعكس فإنه من الصعب جداً إخراج الأصوات الهادئة (p) ومن الخطأ أن يعتقد الكثيرون أن كثرة العزف على الآلات النحاسية تضعف صحة العازف أو تكون سبباً في إصابته بالمرض وبالعكس فإن العازف الذي يقوم بعمل التمرينات اليومية ويراعي القواعد السليمة الخاصة بإستعمال الآلة وكيفية إخراج أصواتها لا يصاب بأي ضرر في صحته .

ويجب على العازف أن يتجنب إنتفاخ خديه بواسطة تنفسه عند النفخ في الآلة إذ أن هذا الخطأ ينتج عنه صعوبة في حركة الشفتين أثناء العزف .

* برنامج التمرينات اليومية : -

يجب على العازف أن يبدأ في عمل تمريناته اليومية بإخراج الأصوات الهادئة - بيانو -(p) وذلك لمدة ١٠ دقائق ، ثم يتمرن على إخراج هذه الأصوات بطريقة شديدة (f) لمدة ٥ دقائق ثم يستريح بعدها مدة خمس دقائق .

ويعود بعد ذلك لعمل التمرينات في عزف الأصوات المربوطة لمدة ١٠ دقائق ويستريح بعدها ٥ دقائق وينتقل بعد ذلك إلى عمل التمرينات المختلفة السرعة والشدة لمدة ١٠ دقائق ويستريح بعدها ٥ دقائق .

ويتمرن بعد ذلك على المقطوعات الموسيقية الموجودة في كتب التعليم أو المقطوعات التي يرشدها إليه المعلم .

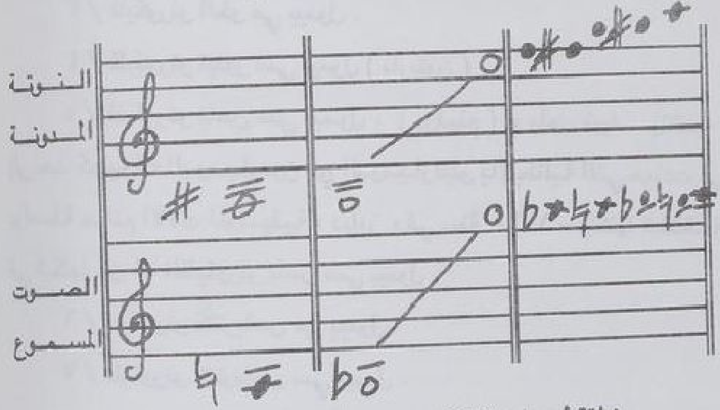
ويمكن للعازف زيادة هذه الأوقات تدريجياً في تمريناته اليومية حتى يصل إلى مقدرة على العزف المستمر لمدة ٤٥ دقيقة بدون إنقطاع - ولا يجوز بعد ذلك [illegible] [illegible] في زيادة أوقات التمرين بكتب التعليم يومياً .

وقد إهتم الموسيقار (فاجتر) كثيراً بأنواع الباص من فصيلة الفليكورنو فكان يستعملها في الأوركسترا كآلات مساعدة لآلات الكورنو ، لإخراج الأصوات الغليظة التي لا تتوفر في آلات الكورنو .

فكانت تسهل عليه إبتكاراته الهارمونيكية أي التأليفات الموسيقية في الأصوات الغليظة .

وفيما يلي المناطق الصوتية لفصيلة الفليكورنو
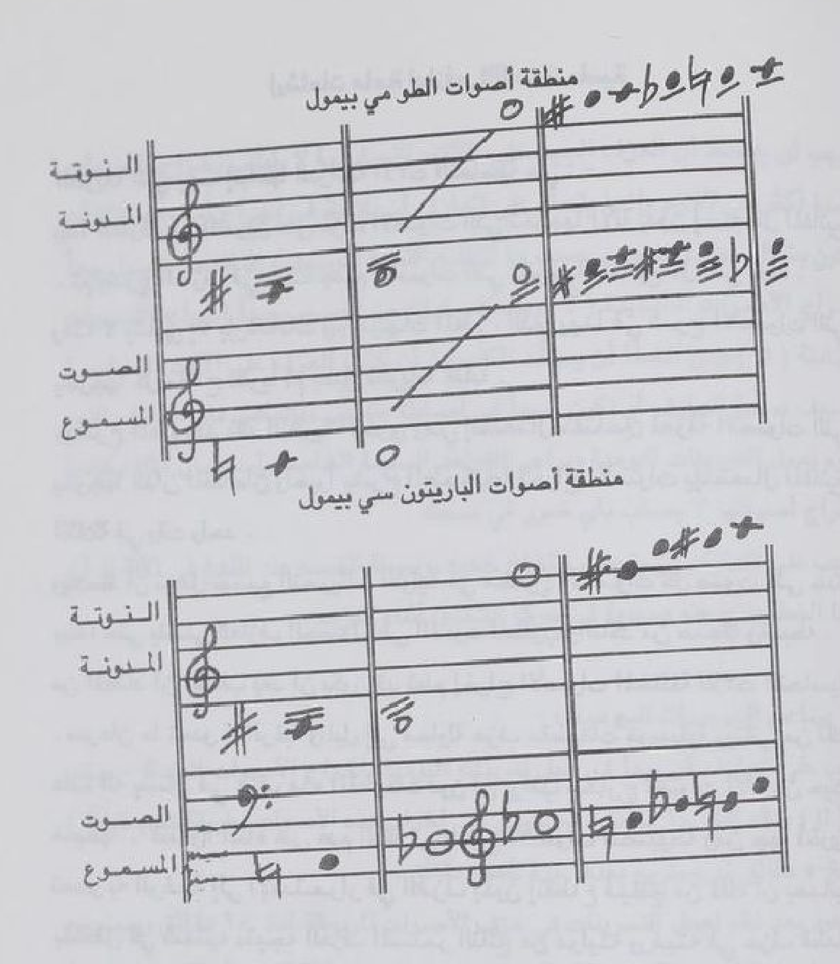
منطقة أصوات الفليكورنو سوبرانينو مي بيمول



منطقة أصوات الفليكورنو سوبرانيو سي بيمول



منطقة أصوات الطو مي بيمول



منطقة أصوات الباريتون سي بيمول

النوتة
المدونة
الصوت
المسموع

مارشات التراث

قائدتها : هي تقليد حربي متبع في أغلب الجيوش حيث يتقدم الفرق الموسيقية المشاة حامل العصا . فيعرض في سيره من الحركات كل عجيب وطريف .

والعصا حركات منظمة لضبط إيقاع الموسيقى أثناء السير حيث أن حامل العصا هو الذي يتولى قيادة الفرقة أثناء السير ببدء المارشات وإنهائها بإشارة منه بعصاه كما أن حاملها يعطي للفرق الموسيقية منظراً حماسياً لما يؤديه من حركات عسكرية منتظمة يتخللها ألعاب متزنة تزيد في رونقها وبهائها .

وتعممت هذه الفكرة بجميع موسيقات الجيش وأصبح لكل موسيقى « حامل عصا » أجاد جميع حركاتها على أحدث النظم المطلوبة لحامل العصا وأصبح بالجيش من حاملي العصا من يضارعون أقوى لاعبي العصا بالجيوش الأوربية .

تكوين الفرق الموسيقية

كان تكوين الفرق الموسيقية في أوروبا في العهد الماضي وفيما قبل القرن العشرين لا تتقيد بعدد العازفين على الآلات المختلفة والمستعملة في الأوركسترا وكان ذلك لا يتناسب مع التوزيع الآلي للقطعة الموسيقية حسب رغبة المؤلف – مما جعل الأصوات الآلية يطغى بعضها على بعض – بسبب عدم التناسب والتناسق في نسبة عدد كل آلة للفرقة سواء كان نحاسياً أو وترياً من أجل ذلك شكل مؤتمر دولي في باريس عام ١٩٠٠م لبحث هذه المشكلة الفنية فوفق لعمل أساس نسبية صالحة لكل فرقة مهما كبر (حجمها) أو قل عدد أفرادها حتى يمكنها أن تؤدي القطعة الموسيقية وتظهر أصواتها وطابعها حسب رغبة المؤلف .

وقد أتبع هذا العمل في جميع الدول منذ ذلك الحين ولما كان بعض الفرق لا تسير على نظام صحيح كما كان متبعاً في الفرق الأوربية في العهد المذكور مما لا يتماشى مع الحضارة الموسيقية في العصر الحديث نبين فيما يلي العدد النسبي للآلات المختلفة بالفرق الموسيقية جميعها طبقاً لمقررات المؤتمر الدولي العام .

والتمباني تشبه الآلة المسماة عندنا (طبلة الجمال) أو النقرزان

الأجراس الموسيقية

مجموعة من الأجراس المعدنية تؤدي أصواتاً رنانة منغمة تتفق مع درجات السلالم الموسيقية وتعتبر من الآلات الكمالية فقط بالنسبة للأوركسترا أو الفرق النحاسية .

الاكسيلوفون

آلة إيقاعية تصدر أصواتها بطريق النقر على ألواح صغيرة من الخشب أو الزجاج أو المعدن تدون نوتاتها على مفتاح صول ثاني خط ومجموع أصواتها يقع حجم كل نوع منها فمن الاكسيلوفون ما هو كبير يحتوي على ثلاثة أوكتافات ومنه ما هو صغير لا يحتوي على أكثر من أوكتاف واحد والاكسيلوفون بأنواعه يعتبر من الآلات الكمالية للأوركسترا النحاسية .

الطبلة

أسطوانة كبيرة من الخشب أو المعدن يشد على طرفيها طبقتان رقيقتان من الجلد بها مفاتيح مثبتة على طرفين من الشنبر تستعمل لشد الجلد ويوجد نوع آخر ويستعمل في الفرق النحاسية ويشد جلده بواسطة حبل من التيل وينقر عليها بعصا ذات كرة من اللباد تكبر في حجمها قليلاً عن المستعملة في التمباني وتدون نوتاتها الإيقاعية على خط واحد للدلالة على الأزمنة فقط .

وقد يستعمل للنقر عليها بواسطة زقلتان في حالة عزف أزمنة تحتوي على دبل كروش أو ما يزيد عليه في الزمن الإيقاعي .

الترميبت

تشبه الطبلة في شكلها وصناعتها إلا أنها تصغرها حجماً ويستعمل للنقر عليها بزوج من الزقم مصنوعة من الأبنوس أوالخشب تدون نوتاتها على خط واحد كما في الطبلة .

الكاس (سمبال)

يتكون من قطعتين من النحاس كل منهما على شكل دائري في وسطه تجويف مثقوب تشد منه المقابض التي يمسك بها عند العزف به ويعزف الكاس بأن يقرع القطعتان ببعضهما في حركة عكسية من أعلى إلى أسفل وتستعمل الكاس لتقوية الإيقاع ولإحداث أصوات أخرى وفقاً لرغبة المؤلف .

المثلث

عبارة عن قطعة معدنية مصنوعة على شكل مثلث مفتوح يضرب عليه بمضرب من المعدن يحدث صوتاً رناناً وتدون نوتاته على خط واحد كما في الطبلة والترميبت .

عصا الموسيقى

(الدبوس)

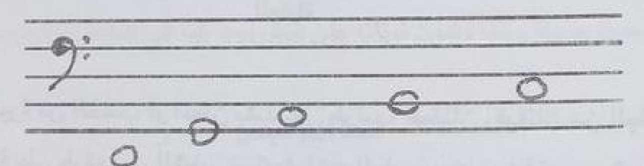
صفتها : عبارة عن عصا مصنوعة من الخيزران طولها متر و[illegible] سم تقريباً تعلوها كرة صغيرة مصنوعة من المعدن أو الفضة ومنقوش عليها اسم الفرقة الموسيقية وتنتهي هذه العصا من أسفل بحلبة من المعدن ولزيادة تحسين العصا يلف عليها بشكل مجدول سلسلة من الفضة [illegible]

الآلات الإيقاعية

تنحصر مهمة هذا النوع من الآلات في ضبط الإيقاع الموسيقي وتحديد الوحدات الزمنية لكل مقطوعة وآلات الإيقاع متعددة متنوعة منها ما يؤدي أصواتاً منغمة كالاكسلفون والأجراس الموسيقية والتمباني ومنها ما يؤدي أصواتاً غير منغمة كالطبلة والترومبيت والكاس والمثلث وما شابهها .

التمباني

تتكون من وعائين معدنيين مجوفين على هيئة (القصعة) يستعمل للنقر عليها مضربين تنتهي كل منهما عند طرفها بكرة من اللباد ويغطى الوعائين بطبقة رقيقة من الجلد تشد بواسطة مفاتيح يضبط بها نغم أحد الوعائين على أساس نغمة المقطوعة الموسيقية ويضبط الثاني في خامستها ويتميز الوعاء الأول بكبر حجمه قليلاً عن الوعاء الثاني ومنطقة أصواته خمسة درجات تنحصر بينهما النوتات الملونة وتدون نوتاته على مفتاح فا رابع خط كما في الشكل الآتي : –



أما الوعاء الثاني [illegible] قليلاً عن الأول [illegible] منطقة أصواته [illegible]
بينهما النوتات الملونة [illegible] مفتاح فا كما في الشكل الآتي :

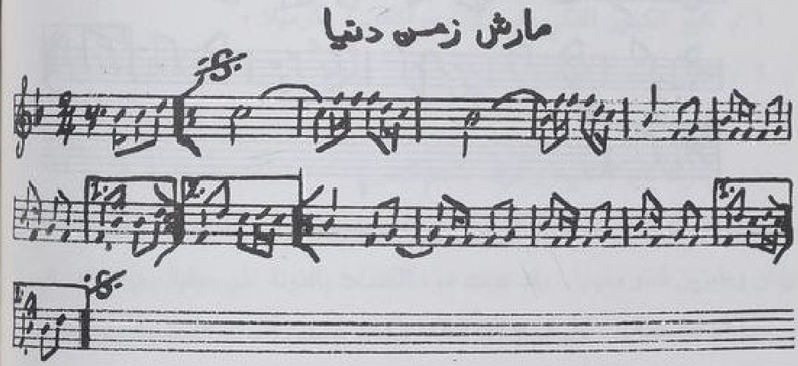
تقول كلمات هذا المارش

زمن دنـيا دنيا قلبا

سبب موتي سبب موتي بقيا

وهي عبارة عن جلالة لطوابير السير . ولقد قام بتدوين هذا المارش المرحوم العقيد أحمد مرجان عام ١٩٥٣م وهو معروف بمارش سلاح الخدمة سابقاً وكذلك يستعمل هذا المارش كشعار لبرنامج القوات المسلحة بالإذاعة السودانية .

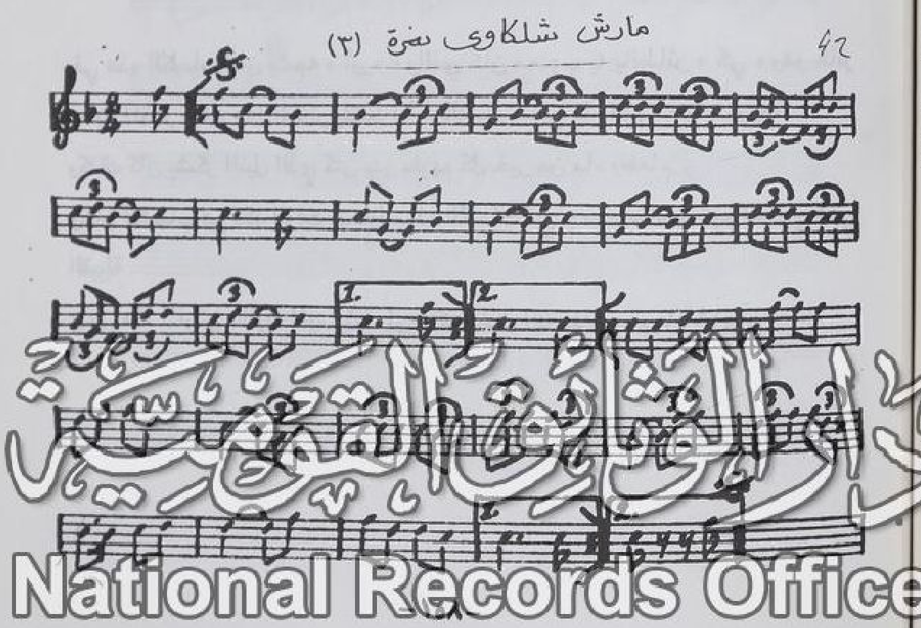
مارش زمن دنيا

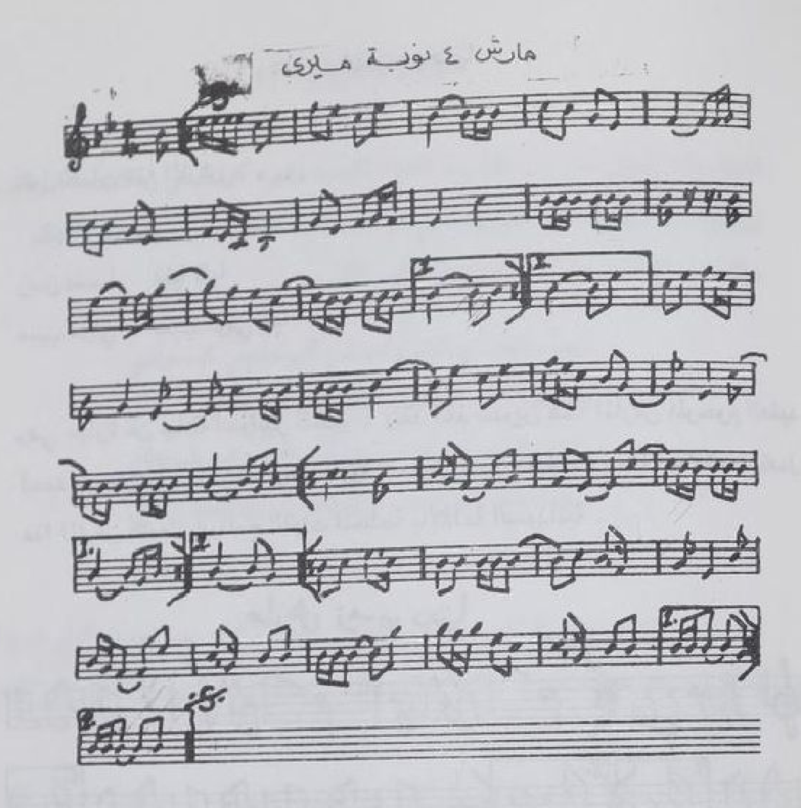


أغنية هذا المارش عند إستلام رث الشلك الجديد وهو « كوات كي وداكوت » كترحيب له ويرجوا بأن يكون الخير على يده ويتمنوا بأن يكون أفضل ممن سبقوه في الحكم . وتتلخص الكلمات أو الأغنية بالرطانة في الآتي : -

آجـاك بانج كـوات كي كـواجي كـواني
كـواني أورفل جـوك تريد واق مـال
واجي كـواي كـواجي كـواجي توم فـواج
أبلك نيك واي شـريدوك مـال كـواجي
كدرو قواج .

ودون هذا المارش بالنوتة الموسيقية بالتقريب عام ١٩١٦م بيد فضل المولي فرج الله فقان وهو كان أحد أفراد الفرقة الموسيقية في ذلك الوقت ويرجع تاريخ هذه الكلمات إلى عام ١٨٩٠م .





تتكون من المصريين والسودانيين وكانت كالآتي من ١ جي إلى ٨ جي أورطة مصرية ومن ٩ جي أورطة إلى ١٥ أورطة سودانية وكانت لكل أورطة من هذه الأورط فرقة موسيقية ومارش خاص به لذلك تعتبر هذه المارشات من أقدم المارشات العسكرية التي سنرد عليها بالتفصيل من حيث الكلمات والمناسبات والنوتة الموسيقية .

مارش ٤ نوبة ميري

هذا المارش يرجع تاريخ كلماته إلى عام ١٥،٠٠م ـــد دخول الأتراك السودان . وسمية هذا المارش بأربعة نوبة ميري وذلك لعددية الأفراد الذين ألفوا هذا المارش وهم : -

١ / كبير الكجور الفكي علي الميراوي الملقب « بكوميلا » .

٢ / النائب الكبير للكجور .

٣ / شيخ البلد .

٤ / إمرأة كبيرة القبيلة وتعرف باسم كاتزي .

وتتحدث الكلمات بأنهم سوف يذهبون إلى الخرطوم لمعرفة أسباب دخول الأتراك السودان وعايزين شنو منهم . وقد دونت هذه الكلمات بالنوتة الموسيقية وعزف كمارش عام ١٩١٠م بواسطة ر . أول فرج الله فقان وكان ضمن أفراد الموسيقى وتتلخص كلمات المارش بالرطانة في الآتي : -

كدك كودي تمايا

كدري ناجو أدري

تعريف عن المارشات العسكرية

المارشات العسكرية هي موسيقى خاصة تعزف للجيوش في جميع أنحاء العالم وتتوحد أزمنتها الموسيقية في الدقيقة الواحدة وهي مائة وعشرون نوار في الدقيقة .

وتتألف هذه المارشات من الغناء الفلكلوري للبيئة والأحداث التي تواكب حياتهم ومنها أغاني الحماس للقتال ومنها الهجاء للسلاطين وشيوخ القبائل وفرسان القبائل وتنقسم المارشات من حيث التأليف إلي ثلاثة أقسام .

١ / كلمات تلحن على شكل الجلالات وهذه الكلمات يؤلفها بعض الأفراد من داخل صفوف القوات المقاتلة وفي حالة سيرهم إلى مسافات طويلة لتنظيم الخطوة العسكرية وتوحيدها ولبث روح الحماس في نفوسهم .

٢ / كلمات تنظم على شكل أشعار للغناء لتمجيد أحد الفرسان أو السلاطين والملوك .

٣ / مارشات تؤلف موسيقياً من مولدية وهارمونية ليس لها كلمات معينة بل إلهام لحني يأتي للمؤلف .

وأقدم هذه الجلالات السودانية : -

١ / ٤ نوبة ميري .

٢ / علي دينار .

٣ / نوبة سالارا .

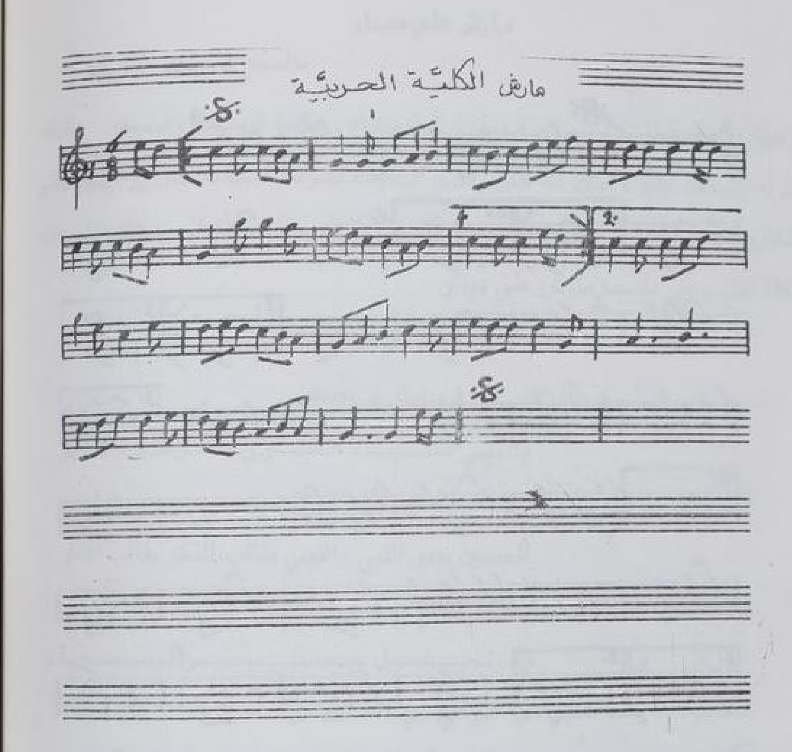
٤ / ودالشريف .

٥ / شلكاوي ١ .

٦ / شلكاوي ٢ .



هذه الجلالات كانت تغنى [illegible] للسلاطين [illegible] زمن [illegible] السلطان علي دينار سلطان [illegible] ونوبة ميري [illegible] علي [illegible] [illegible] السلطان [illegible] الجلالات كانت [illegible] السلاطين أجلالاً [illegible] بعدهم زمن بعد [illegible] (أورطة) وهي لفظة تركية الأصل حيث كانت التشكيلات تسمى بها وهذه الأورط [illegible]



مارش الكلية الحربية

هذا المارش عبارة عن لحن مؤلف من الموسيقيين الإنجليز في زمن الحكم الثنائي بالسودان وكان الإنجليز هم المشرفين على الفرقة الموسيقية ولقد ألفوا عدة مارشات ولقد نسبت تسميته ؟إلى الكلية الحربية لعزفه لأول مرة بالكلية الحربية .

وهو الآن يستعمل في طوابير التخريج بالنسبة للطلبة الحربيين وطوابير تخريج المستجدين من النصف الأول للمارش كعرض تقدمي لأداء السلام والإستعراض ومعروف « بالـ ١٧ خطوه الإستعراضية » .

وهذا المارش له وقع خاص لكل الضباط والجنود على السواء لأنه يبشر بإنتهاء التدريب ولا يعزف إلا في البروفات النهائية والتخريج .



مارش علي دينار

علي دينار وهو سلطان دارفور عرف بقوة شخصيته وحكمه الصارم وقسوته . وكذلك كانت له حسنات كثيرة حيث أنه كان يكسو الكعبة المشرفة كما أنه كان يرعى الإسلام والخلاوي وعرف هذا المارش بعلي دينار لأنه كان يذهب للصلاة في موكب على هذه الجلالة لذلك سمي باسمه مارش علي دينار .

حـبابو مـرحـبابو البـشـفع لينا حـبـابو

يالنبي سـيـد دخـري مـرحـبـابو

السلام من الإمـام للنبي خـيـر الخـتـام

الحسين جدو النبي والنبي طالب الذكر طالب الذكر

فـقـراء شـيلوا جـلاله لعلي ود زكـريا

والرسـول خـيـر البـرية

فـاطمـة بنت النبي نور أبوكي زي القـمـر

مـا بنخـفى والشـقي مـا بنسـعـد

الحسين جدو النبي والنبي طالب الذكر طالب الذكر

سلمـوا للنبي المصطفى حـبيب قـسـانا

يا حبيبنا يا محمد يا شفيعنا يوم القيامة

خلفـا المصطفى يا حـبـان القـسـا

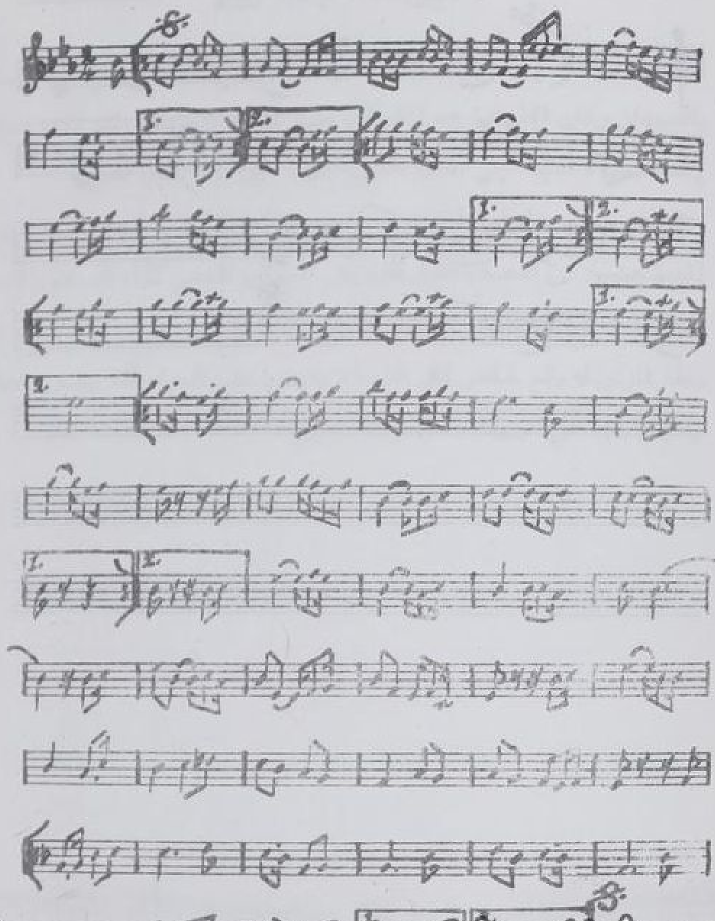
يشـفـعـوا لينا يوم الوفـا

فـقـراء عـبـيد الله قـومـوا هداية الله

اتركـوا المـاسـيا أمـسكوا ذكـر المصطفى

بشـفـع لينا يـوم الوفـا

مارش على دينار



مارش شلكاوي
نمره « ١ »

الشاعر الذي صاغ كلمات هو رث الشلك « كورندق » وذلك في عام ١٨٨٦م وانضم إلى صفوف جيش المهدي وعرف بعد الإنضمام (بالأمير كور عبدالفضيل) .

كلمات المارش بالرطانة : -

أجاوه كف تلكي باتو تليان

نادي أناديو آجي كي

قنواج كديري وديضو

أبي كليو شنق بالو

فالو شب تيلا يكنو

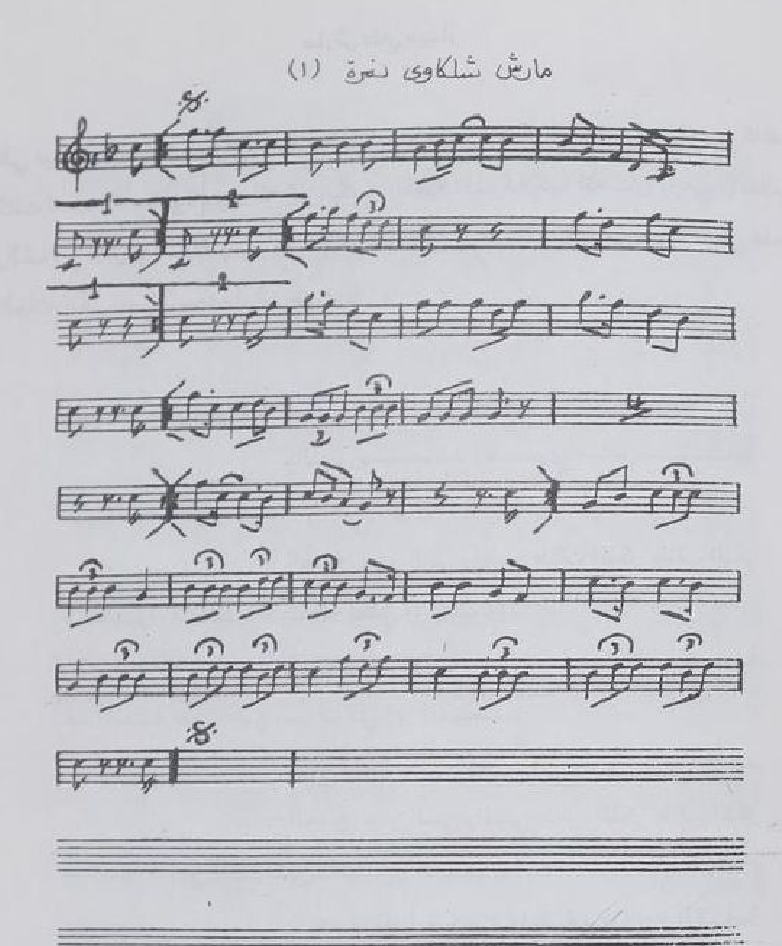
تتللو بانام ام لام باتوقا

وفي هذه الكلمات كان يشبه « ثوره » والذي كان معجب به بالطائر « كي » وهو طائر جميل المنظر وكان هذا الطائر يلتقط الأسماك من سطح ماء النهر عند ظهورها .

وكذلك كان يشكر النيل الذي كان يدر عليهم كل خير من ماء وطعام .

وكان الشباب في ذلك الوقت يتغنوا بهذه الكلمات في جميع مناسباتهم السعيدة في القبيلة .

ودون هذا المارش بالنوتة الموسيقية فرج الله فضل الله فقان عام ١٩١٦م .



مارش نوبه
سلارا

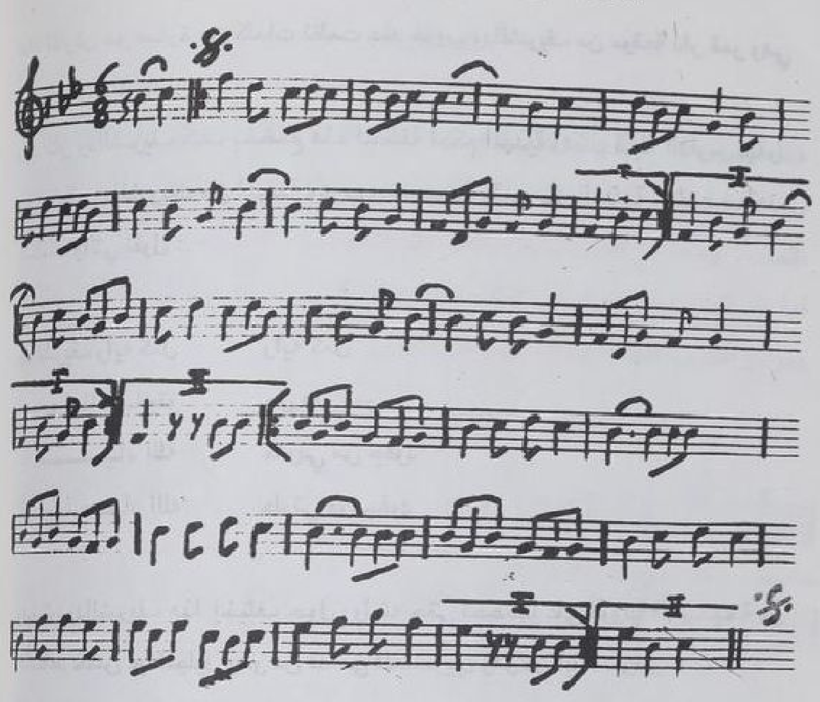
كلمات هذا المارش ترجع إلى عام ١٩١٧م عند حكم الثنائي بالسودان وعند مقتل السلطان عجبنا سلطان قبيلة النوبة سلارا .

لقد حاول الإنجليز التعدي على منطقة النوبة سلارا وواجههم السلطان عجبنا وخسر السلطان عجبنا حربه مع الإنجليز وأردوه قتيلاً وعندما أغتيل السلطان عجبنا خرجت إبنته ماندي وهي تحمل السلاح في وجه الإستعمار وعندما غنوا لها هذا المارش لتشجيعها لموقفها البطولي الذي سجله لها التاريخ .

كلمات المارش بالرطانة	المعنى باللغة العربية
كجوكنا كرين .... تلدا	قطع رأسه وقتله
ماندي كجوكنا كرين تلدا	وماندي وقعت فوق الجثة وهي تبكي
الليل ليل كجوكنا كرين تلدا	قطعوا راسه في هذا اليوم
ماندي كجوكنا كرين تلدا	وبنته بكت
الليل ليل كجوكنا كرين تلدا	قطعوا رأسه في هذا اليوم
ووكيرو كواق عجبنا ووكيرو	
كوارق آتدا	
الليل ليل إووكيرو كوارق	وقتل عجبنا في طريق كوارق

لحن هذا [illegible] ماندي [illegible] وذلك عام ١٩١٧م واسمه إبراهيم .

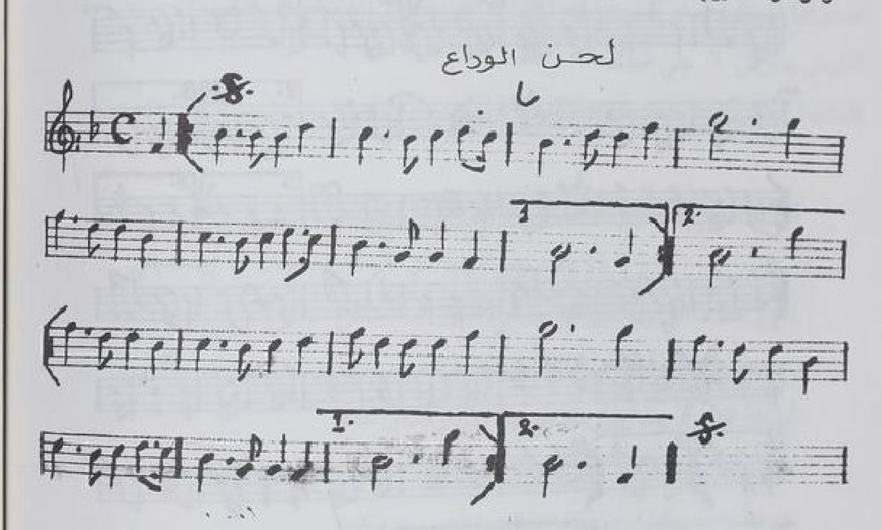
مارش ود الشريف



لحن الوداع

هذا اللحن يعزف عادة في نهاية كل سنة وإستقبال العام الجديد وهو تقليد عالمي ويعزف هذا اللحن أيضاً عند نهاية الإحتفالات بالمناسبات المختلفة وينشد بمختلف اللغات . وعندنا في السودان يعزف عند إنتهاء الدورات الطلابية والمدرسية .

أما عند العسكريين فيعزف في شكل خطوة بطيئة في نهاية تخريج طلبة الكلية الحربية ومراكز التدريب المختلفة وداعاً لمعهدهم وذكرياتهم .



مارش ودالشريف

هذا المارش هو عبارة عن كلمات نظمت عند هروب ودالشريف من موقعة دار قمر وهي منطقة بغرب السودان .

وقد كان ودالشريف كلف بخضع هذه المنطقة لحكم المهدية وهناك قابله الفارس جقود وهزمه وفر ودالشريف من الموقعة وهرب وعند هروبه وقعت منه الشلاية ونظمت فيه هذه الكلمات والتي تقول : -

ودالشريف رايه كمل	رايه كمل
جيبو لينا شـلايتو	من دار قمر
يا عـــبـاد الله	حلوني من جقود
كـدي يا عـبـاد الله	حلوني من جقود

ومارش ودالشريف هذا إختلف حول روايته حتى تحصلنا على الرواية الصحيحة من المساعد حسن عبدالجليل وهو من قدامى العسكريين وهو من أبناء دارفور .

مارش تررى

يخطئ الكثيرون من العسكريين والمدنيين في تسمية هذا المارش (بكرري) ولكن إسمه الصحيح تررى تم تأليف هذا المارش عام ١٩٤٨م أثناء رحلة قامت بها فرقة من موسيقى قوة دفاع السودان لمدينة الأبيض وكان من ضمن أفراد الفرقة الرقيب بشير أدجار وهو من أبناء النوبة ونظم هذه الكلمات كجلالة .

ولقد قام المرحوم النقيب محمد إسماعيل بادي بكتابتها بالنوتة الموسيقية وعزفت في صورتها لنهائية أمام السيد قائد القيادة الوسطى « الهجانه » وطلب بأن يسمى هذا المارش بمارش ٦ جي هجانه .

كلمات المارش وهي خليط بين الرطانة والعربي :

تررى تررى أمشي قول لدرجو لقا مرتو

لما ييجي درجو لقا مرتو لما ييجي

النور ما مالي يا النور ما مالي النور ما مالي

يا النور ما مالي

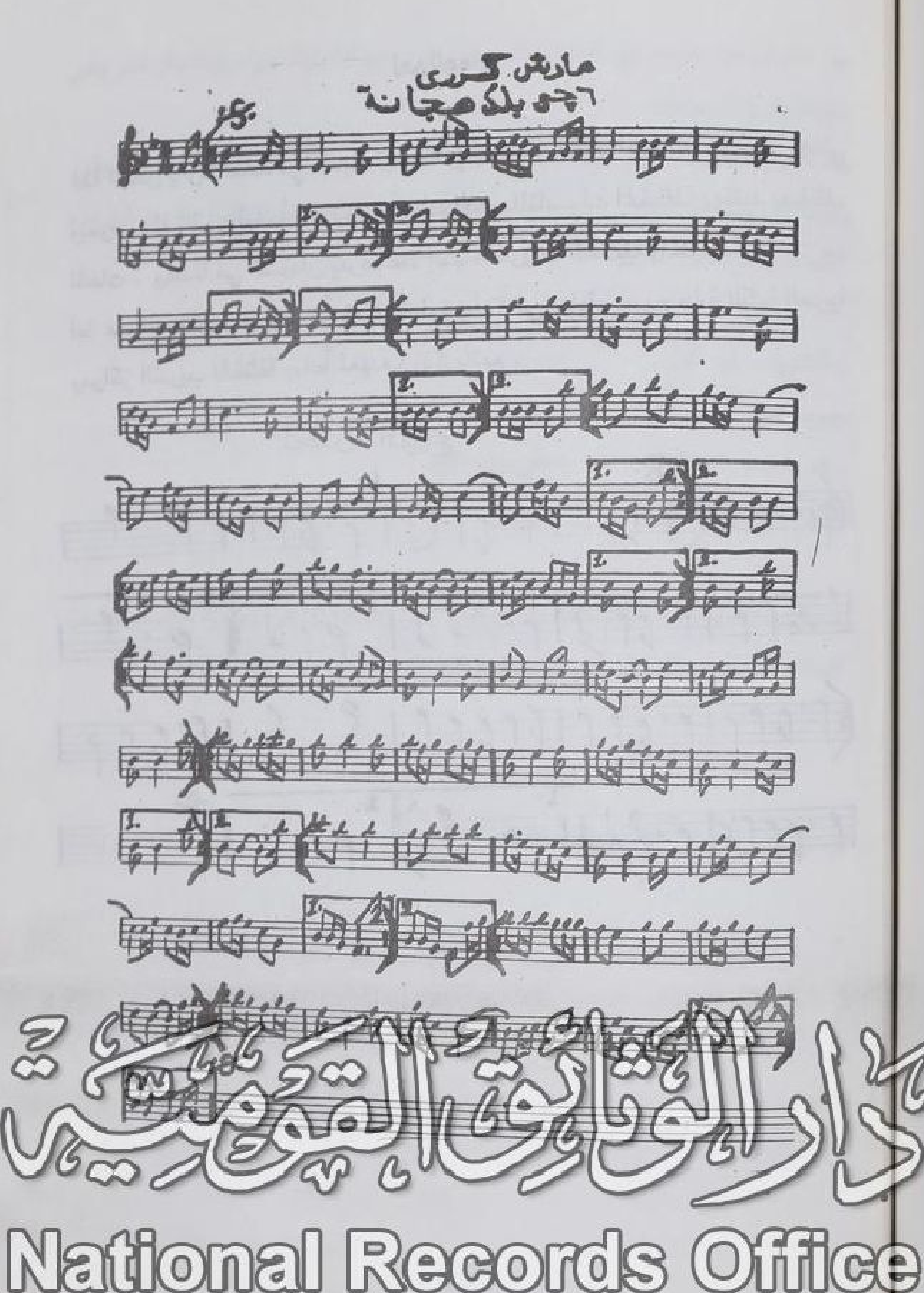
أورطه قروج جاويش كنجي يا زول زمان خلو

نحن قبيل قلنا خلينا أوعا بالك أوعا بالك خلينا

جربنديه جربنديه جربنديه طابور ملجي جربنديه

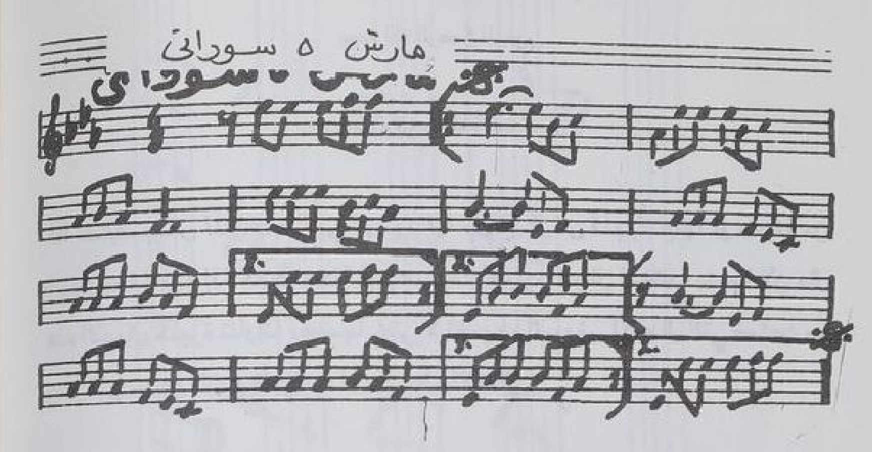
سلوك أورطه كلو كلوارني أورطه كلو كلوارني

كلو كلوارني سلارا كلو كلواني خرطوم بحري

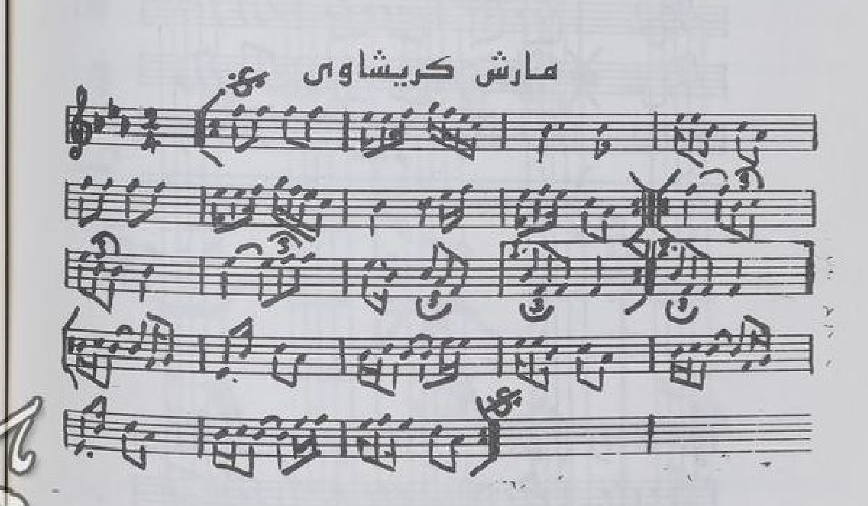


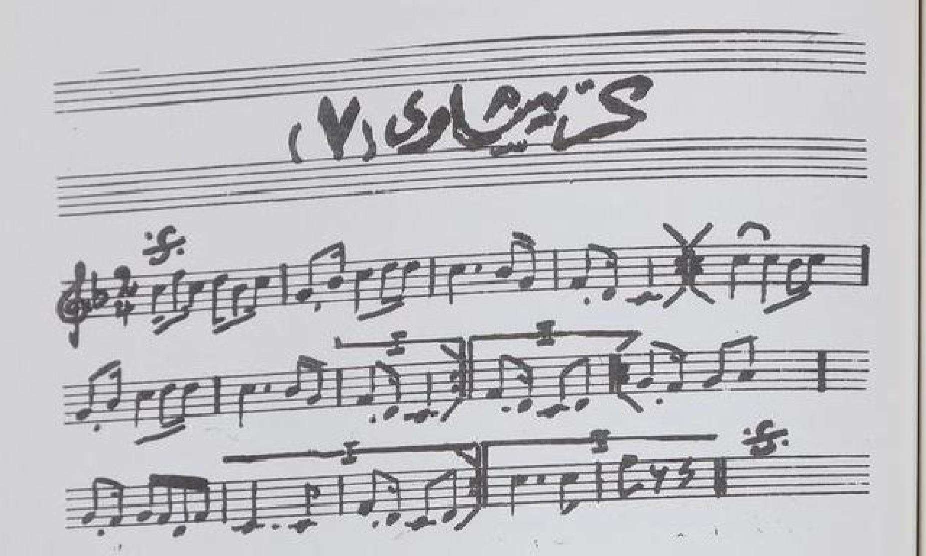
الجلالات

مارش ٥ سوراني

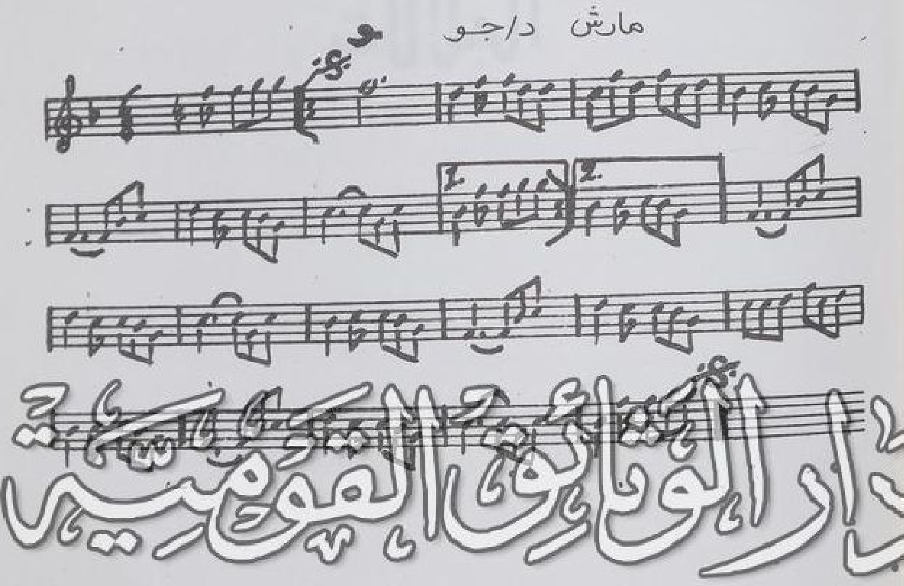


مارش كريشاوى





مارش د/جو

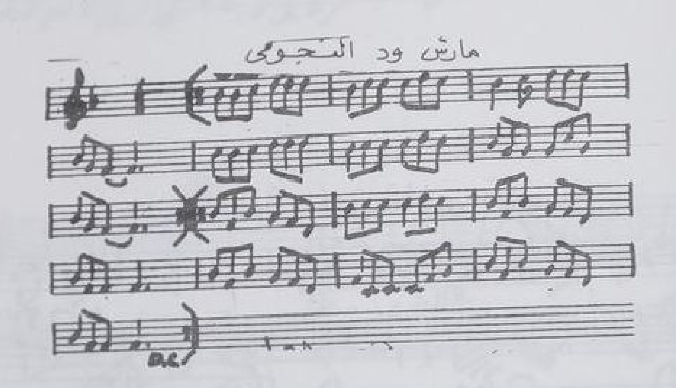


بسم الله الرحمن الرحيم

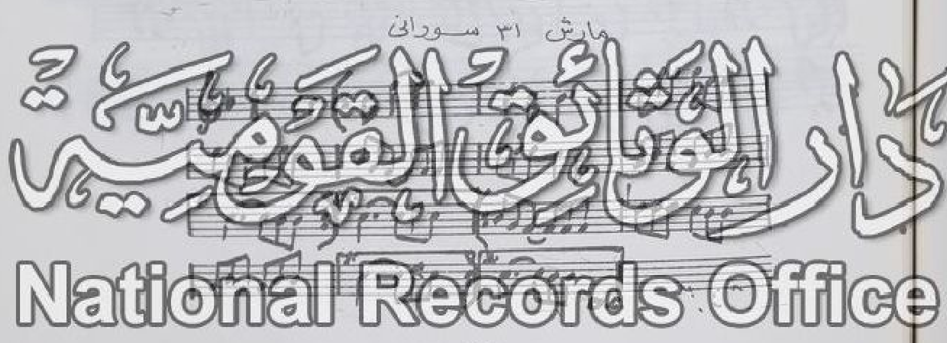
مارشات ليست لها مؤلفين

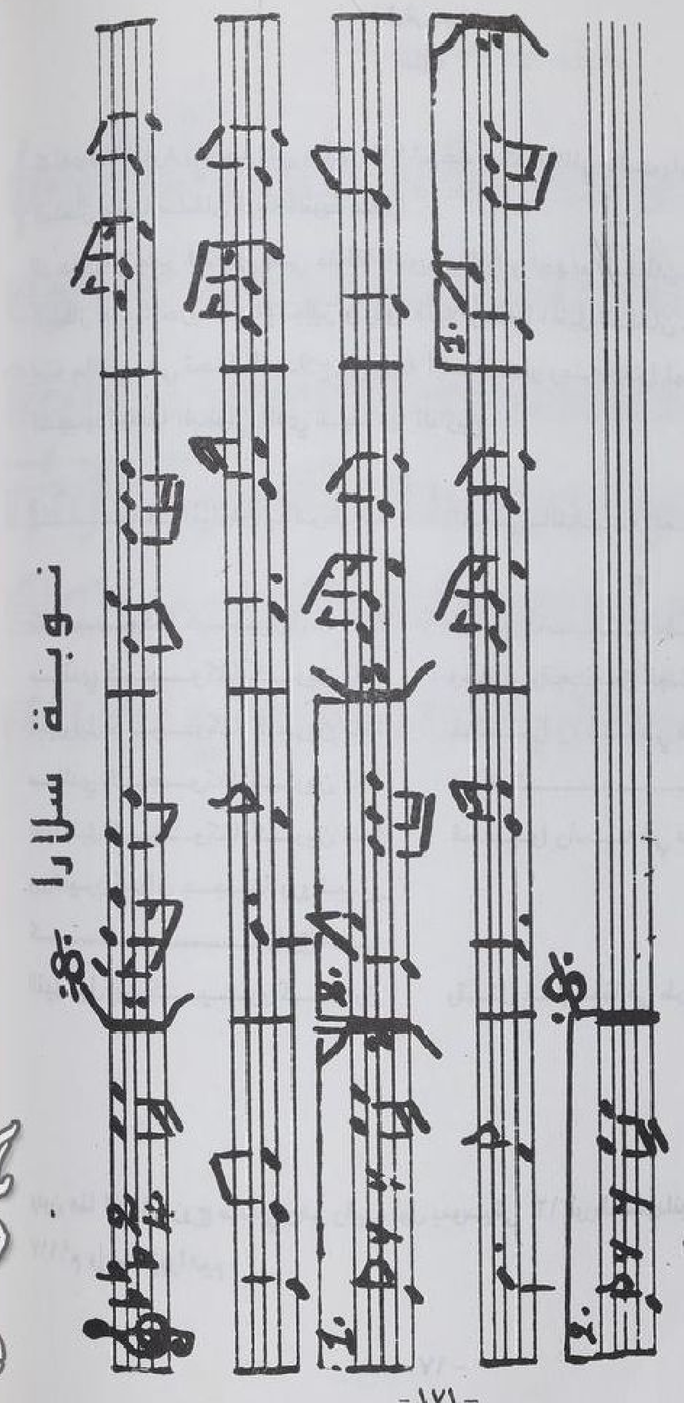
هنا نضيف بعض المارشات التي لم نجد لها مؤلفين أو من قام بكتابتها أو معرفة من قام بترجمة لغتها إذا كانت جلالة أو إعتبارها أغنيات القبائل المختلفة ونسبة لأن مثل هذه الأعمال كثيرة تناولنا بعضها حتى لا تضيع مثل بعض الأعمال التي ضاعت مع بعض الموسيقيين الذين قاموا بأداء مثل هذه الأعمال .

مارش ود النجومي



مارش ٣١ سوداني





الإتفاقية تمت بين جوزيف لاقو

وابور متوافق مع نميري

ومعاهم تاج السر المقبول

جعفر نميري زمن الإتفاقية شهر ثلاثة

كيقل مقوت رسلوه للإتفاقية

في أديس أبابا شهر ثلاثة رسلوه

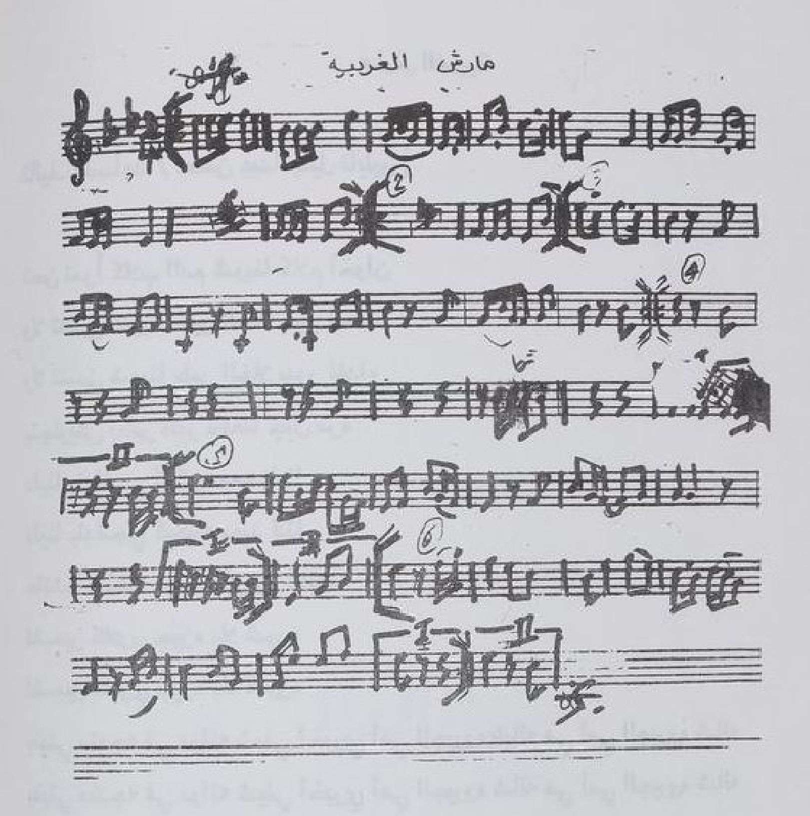
بسبب مشكلة الجنوب

إذا البلد إتصلت زي ده

المزيكة يجوبوها في الميدان بتاعنا

يا الريس بتاعنا

مارش الاتفاقية



جلالة الإتفاقية

هذه الجلالة تم تأليفها بمناسبة إتفاقية أديس أبابا عام ١٩٧٢م بواسطة الجنود المستوعبين من الأنيانيا قبيلة الدينكا كلمات الرقيب باك أنقوي وذلك بمعسكر يسري - تخريج أول معسكر من المستوعبين ، وقام النقيب علي يعقوب كباشي بتنويز الجلالة بالنوتة الموسيقية وذلك عام ١٩٧٨م وكان برتبة الرقيب أول آنذاك . والتي صارت فيما بعد من المارشات القوية لفرق الموسيقى العسكرية .

وطنا وطنا وطن منو

وطن لاقو مع نميري

هذا البلد تؤيده كل الدول

الدول الكبيرة زي أمريكا

الجيش يحكم البلد زي ما نميري قائد الجيش

من بلد السودان بلد ثورة مايو

لما عملت الإتفاقية في أديس أبابا

عملت الإتفاقية شهر كم شهر ثلاثة إتفاقية السلام

من شهر ثلاثة إلى شهر تسعة

في شهر ثلاثة نميري مسك البلد

ومسك جنوب السودان في يده اليمين

لأنه مسك البلد زي ده

وهو مصلح البلد [illegible] السودان

يوم [illegible] عمل الإتفاقية

البلد [illegible] دايرنه [illegible] سلام

أقفلوا أيديكم [illegible] الإتفاقية

مافي [illegible]

مارش الغربية

تأليف المساعد / حسن عبدالجليل نابليون

نحن نمراً كلاب الدم شوبنا كلام أخوان

ولا تنسى شوبنا طير الخلا يدور لغداء

ولا تنسى شوبنا طير الخلا يدور لغداء

بتجاويش بطير طير طلعنا جبل مره

دلينا بتدلنجي كيكبيه بعيد لينا

دلينا بتدلنجي كيكبيه بعيد لينا

عائشه عائشه عائشه كرورو عائشه

لضمير كلاوي جيزه بلا شوره

لضمير كلاوي جيزه بلا شوره

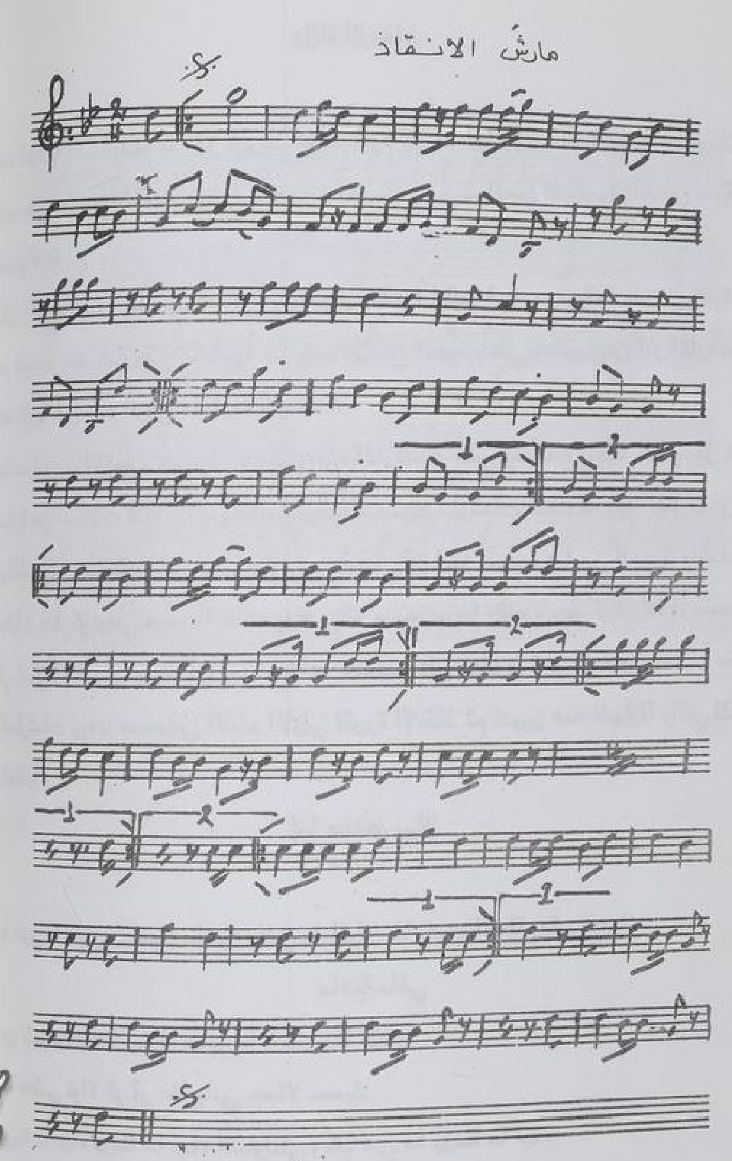
بنيتي مندجه في دوانه شيلي أخبري أمي الجيروه شاله هي أمي الجيروه شاله

بنيتي مندجه في دوانه شيلي أخبري أمي الجيروه شاله هي أمي الجيروه شاله

هو بنيا في جلسة الدوله يدور جلسة فكي صالح قام جاري طول مالو

هو بنيا في جلسة الدوله يدور جلسة فكي صالح قام جاري طول مالو

وهو مارش القيادة الغربية وهو عبارة عن كلمات شعبية مجهولة المؤلف وهو ما كان يردده [illegible] أن أحد [illegible] وصاح [illegible] الجنود الذين كانوا يحفظون هذه [illegible] [illegible]سبي.



باب الجلالات

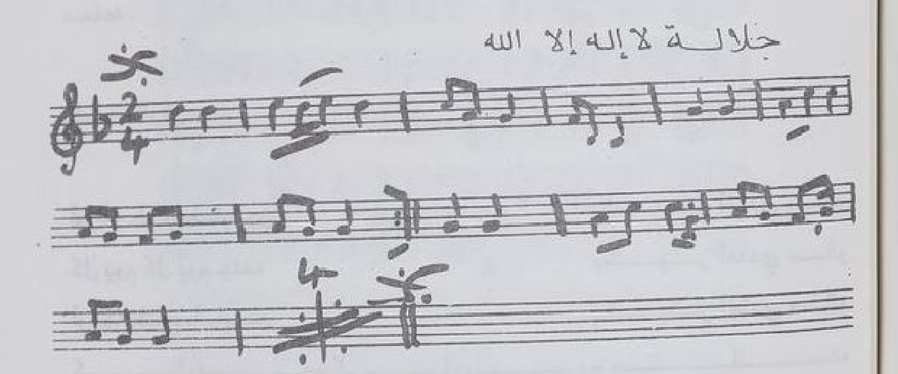
جلالة لا إله إلا الله

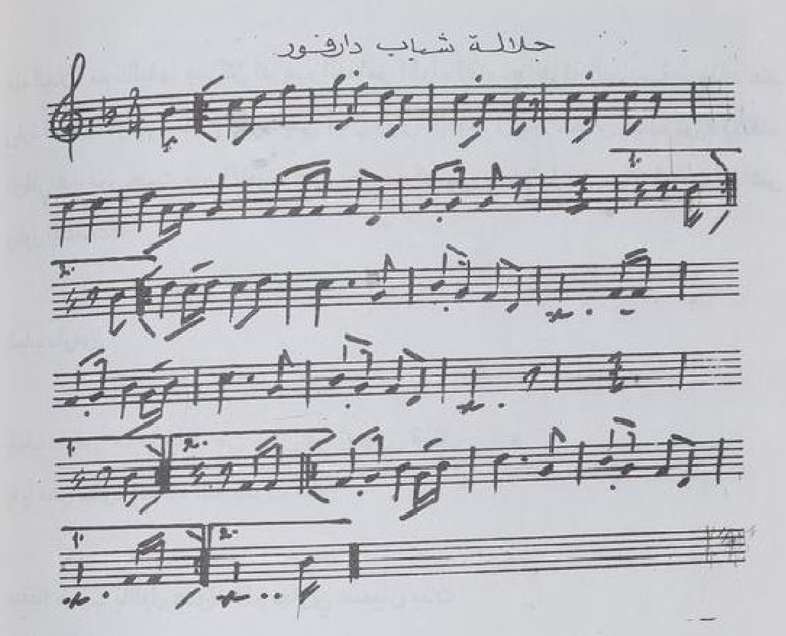
هذه الجلالة كانت في عهد الخليفة عبدالله التعايشي أبان المهدية . وهي :-

لا إله إلا الله – لا إله إلا الله

لا إله إلا الله – محمد يا رسول الله

وكانت تعزف هذه الجلالة في مراسيم طابور الجنازة في حالة الخطوة المعتادة علماً بأن لطابورالجنازة خطوة بطيئة تبدأ في بداية حمل الجنازة وفي نهاية الطابور قرب الإقتراب من المقابر .
طابور الجنازة من التقاليد العسكرية القديمة والتي لا وجود لها الآن .





جلالة الإنقاذ

هذه الجلالة تم تأليفها بمركز تدريب فتاشه ولا يعرف لها مؤلف إلا أنها جاءت لسلاح الموسيقى بواسطة المقدم يونس محمود وهو كان مسئول من التوجيه المعنوي بمركز تدريب فتاشة .

وكان المقدم يونس يحضر لسلاح الموسيقى كثيراً لطلب فرق موسيقية بغرض الترفيه عن الجنود بفتاشه وكان كثيراً ما يتحدث مع النقيب علي يعقوب عن أثر المارشات العسكرية في رفع الروح المعنوية للجنود .

ولما عرف من النقيب علي بأن معظم هذه المارشات التي يستمع إليها الكثيرين هي عبارة عن جلالات تدون بالنوتة الموسيقية لتصبح مارشات حيث ضربنا المثل بمارش ود الشريف ومارش علي دينار وتررى ، فقال أن لديه مجموعة من الجنود ينشدون جلالات بالمركز وهي مسجلة عنده ووعد بأنه سيحضرها وقام بإحضارها لاحقاً مسجلة في شريط كاسيت وبعد أن إستمع لها النقيب علي يعقوب قرر أن يدون بعضاً منها كمارشات وبعد مدة وفي الأيام الأولى لثورة الإنقاذ تم تدوين هذه الجلالة والتي تقول كلماتها : -

انا ماشي نيالا

يا هوي يا ميري سمبلا ماهية مافي دا الواسطة خرب الدولة وبقى سمبلا

ماهية مافي

بين الجبلين فقدنا رجال طابورنا الجار الما بندار



أنا ماشي نيالا أنا [illegible] سمبلا

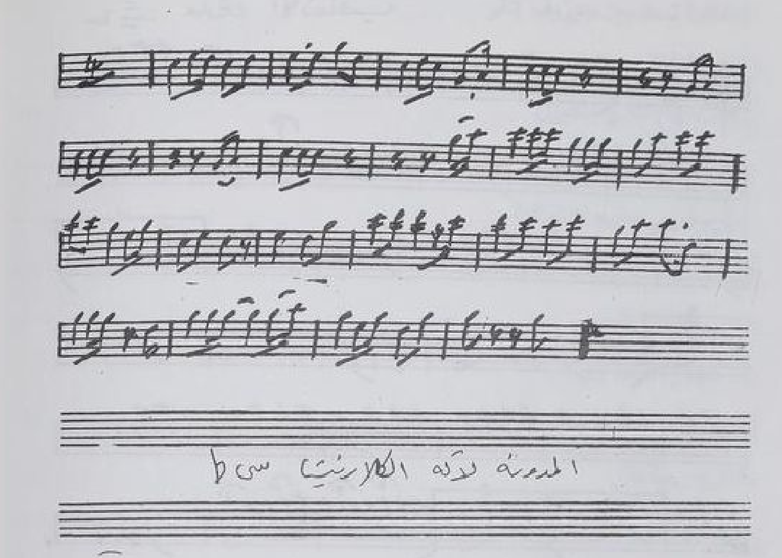
يومنا ما جاء يومنا [illegible] السونكي [illegible] يومنا ما جاء

صبيان صبيان فزيتو السونكي ركب فزيتو

السونكي ركب فزيتو

السونكي ركب فزيتو

السونكي ركب فزيتو



جلالة شباب دارفور

هذه الجلالة تم تأليفها بمركز تدريب الفاشر اللواء التاسع الفرقة السادسة . وذلك عند زيارة الفرقة الأولى لسلاح الموسيقى أبان زيارة السيد رئيس مجلس قيادة ثورة الإنقاذ الوطني لدارفور حيث قام النقيب علي يعقوب كباشي بتلوينها من مركز تدريب الفاشر وتقول الكلمات : -

شباب دارفور

شباب دارفور ما بنخاف من جون قرنق جون قرنق

يا يا نحن جنود إنشاء الله نموت مالو

مدفعنا ضرب بالليل عدونا قام جاري صبيان بنات

شالوا شالوا جدعوا بره

واللحن الموسيقي مأخوذ من ألحان الشعبية لإقليم دارفور .

بسم الله الرحمن الرحيم

مارش المشاه « مارش الحرس »

تم تأليف هذا المارش بمدرسة المشاه بجبيت وآنذاك عام ١٩٦٨م و . عريف عبدالجبار سعد بلال معلم موسيقى بفرقة موسيقى مدرسة مشاه جبيت فتم تأليف المولدي فقط لمارش المشاه وكان الدافع لهذا لمارش لجمال المنطقة وغمام وخضرة من الجبال المغطاة بالسحب والأمطار لأجل ذلك ألف هذا المارش مارش المشاه في ذلك التاريخ وعند سماعك لهذا المارش تسمع المولدي لحن والهارمني لحن آخر والإنسجام بين المولدي والهارمني والضروب المتداخلة .

تم توزيع هذا المارش عام ١٩٧٥م لمدة عامين كاملين مارش المشاه الإسم الأول .
والإسم الثاني مارش الحرس عند سماع قائد الحرس الجمهوري العقيد صديق السيد وطلب من قائد الفرقة بالحرس الجمهوري أن يسمي هذا المارش مارش الحرس وكان آنذاك ١٩٨٣م .



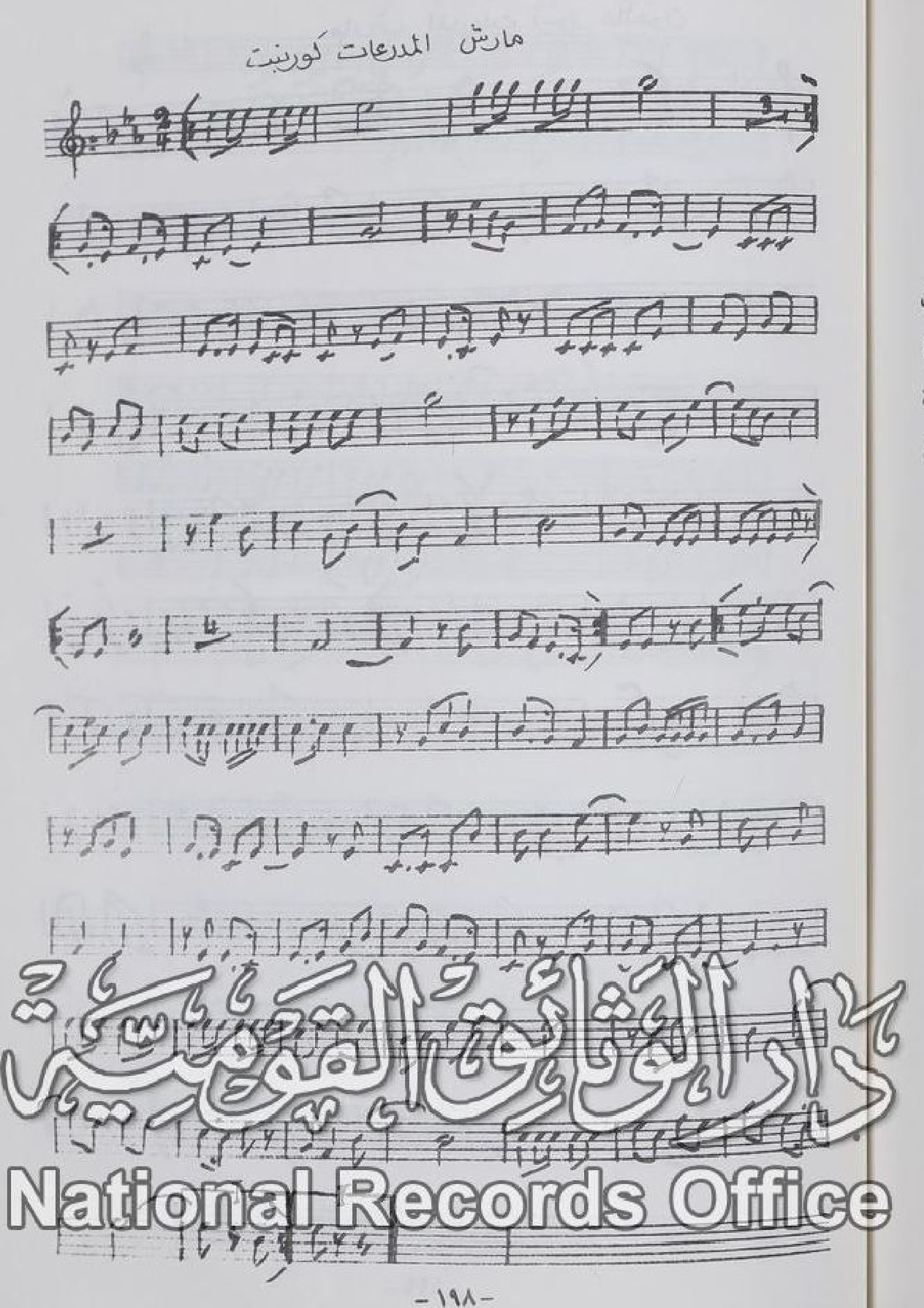
المارشات
والمقطوعات
المؤلفة

بسم الله الرحمن الرحيم

نبذة تاريخية عن مارش المدرعات

ألف هذا المارش في عام ١٩٧١م عندما تم نقل الرقيب عبدالجبار سعد بلال آنذاك إلى المدرعات الشجرة اللواء الثاني دبابات وكان آنذاك فرقة موسيقية تكونت لضمها إلى اللواء الثاني وألفت حينئذ مارش المدرعات إعجاباً وإبتهاجاً لإنضمامه للوحدة الجديدة ويتَمَيَّز هذا المارش بالضربات القوية من آلة الطرمبة والترمبون في بداية اللحن وأيضاً يتفوق المولدي عن الهارمني .

وتم توزيعه على جميع الآلات في عام ١٩٧٥م .



كلمات ر . أول حسن عبدالجليل

دونت بالنوتة الموسيقية ١٩٨٤م بقلم ملازم عبدالجبار سعد بلال

قصة التاليف .

في عام ١٩٤٢م كنت في القيادة الغربية وفي رئاسة اللواء السابع ولم تكن في ذاك الوقت فرقة موسيقية لبث الحماس عند الجنود في طوابير السير فقمت بتأليف هذه الكلمات وصياغتها في قالب لحني على وزن الجلالة لبث روح الحماس في الجنود عند طوابير السير وفي عام ١٩٨٤م عرضته على الملازم عبدالجبار سعد بلال فقام بتدوينه بالنوتة الموسيقية وقام السيد الفريق جعفر فضل المولى بتسميته مارش دارفور بعد سماعه .

كلمات المارش

أورطه طلع طابور بشير أفندي مالو

كل يوم كل يوم جلده بشير أفندي مالو

أورطه طلع طابور بشير أفندي مالو

كـل يـوم كـل يـوم جـلـده

كورك كوركو أخونا صبي طويل

كورك كرنقو أخونا صبي طويل

كوركو كرنقو أخونا صبي طويل

صبي طويل كوركو كرنقر

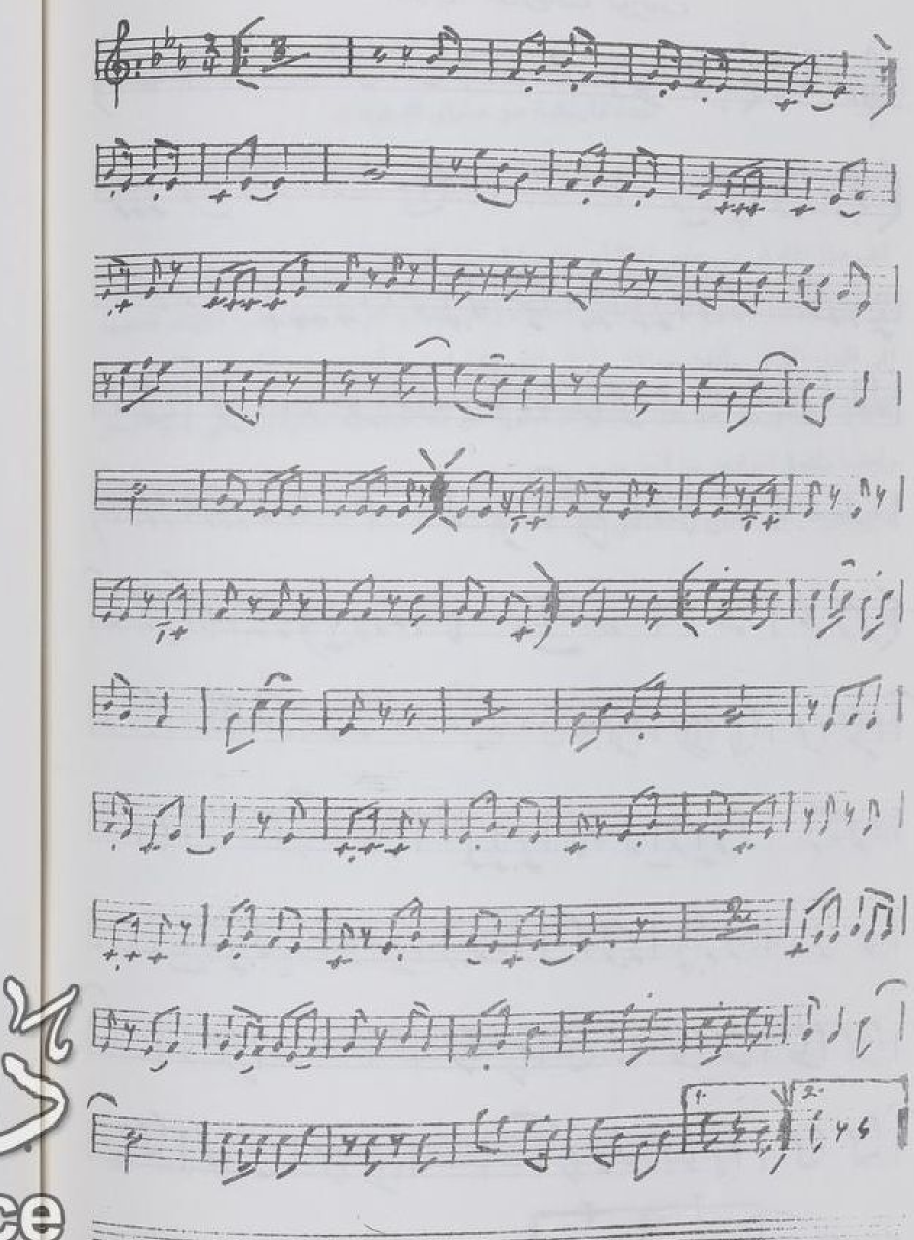
مارش دارفور

كورنيتا سي

Trumpet Bb

D.C.

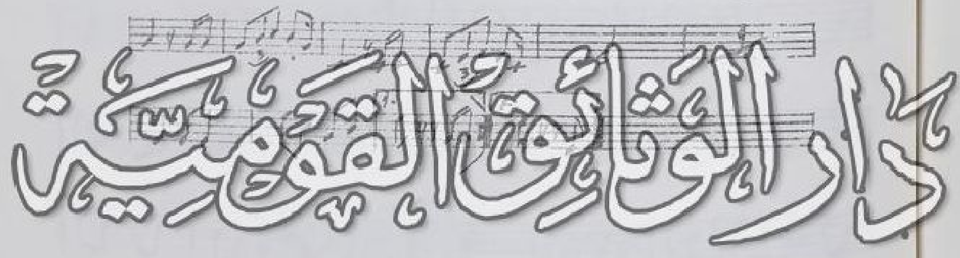
مارش المدرعات تيبور ماكفون



مارش السلام

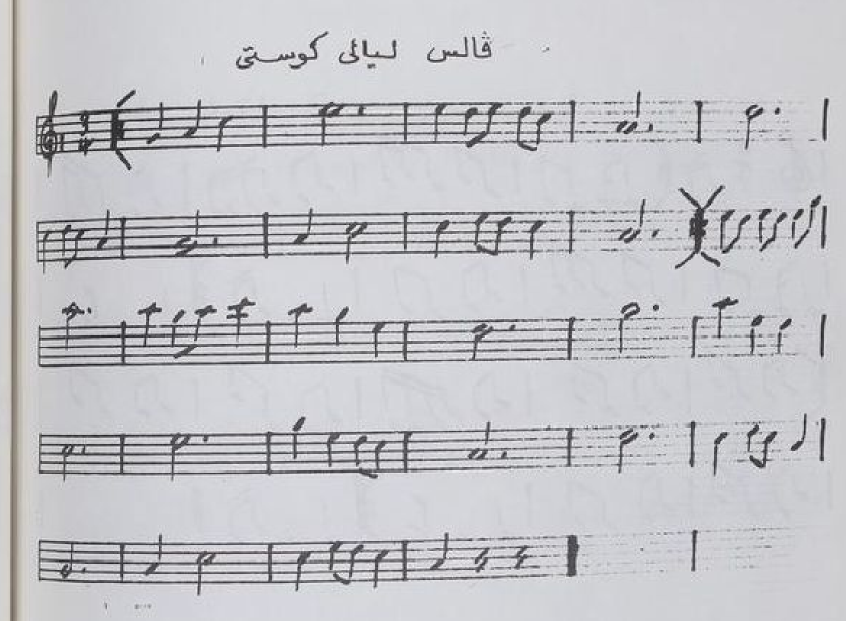
مارش المشاه كورنيت ١

مارش المشاه تينور ساكسفون



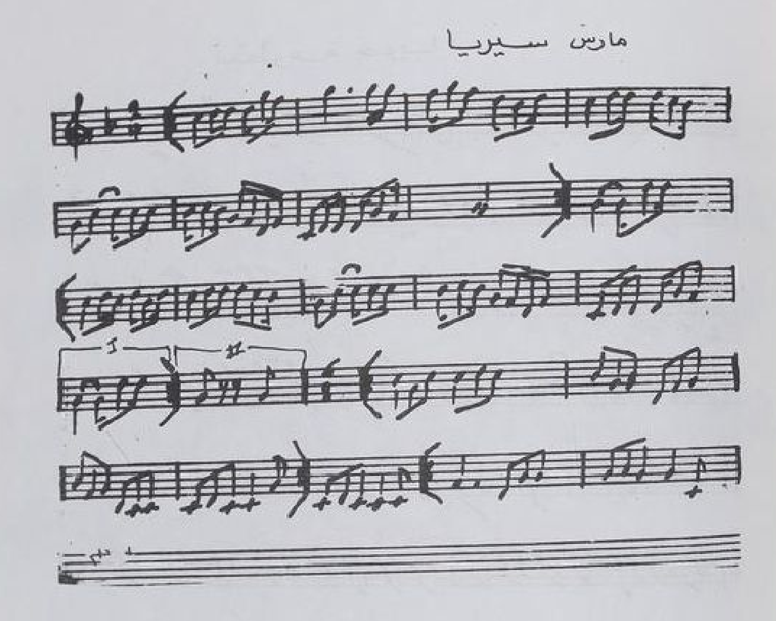
فالس ليالي كوستي

هذا الفالس من تأليف الرقيب بشير ضو البيت وهو فالس لتفتيش قرقولات الشرق وطوابير التخريج النوتة المدونة للالطو ساكسفون .



مارش سيريا

هذا المارش من المارشات التي ليست لها كلمات وهو من تأليف المقدم عوض محمود ويعتبر من المارشات القديمة جداً .



مقطوعة رقصة الفنون

مقطوعة رقصة الفنون من تأليف المقدم عوض محمود تم تأليف هذه المقطوعة كرقصة للفنون الشعبية في أوبريت لمسة وفاء للأديب المرحوم عمر حاج موسى بمسرح الجزيرة بمدني حيث قدمت فرقة الفنون الشعبية هذا الأوبريت من تأليف وإخراج الفريق (م) جعفر فضل المولى التوم .

مقطوعة رقصة الفنون الشعبية

مارش قرب و آلات نحاسية
يسمى مارش القرب المشترك

عرف هذا المارش منذ القدم بمارش قرب مشترك إلا أنه مارش أسكتش للقرب مع مصاحبة الآلات النحاسية يصلح للإستعراض الموسيقي وهو من المؤلفات التي كانت تعزف أبان الإستعمار للجنود الإنجليز .

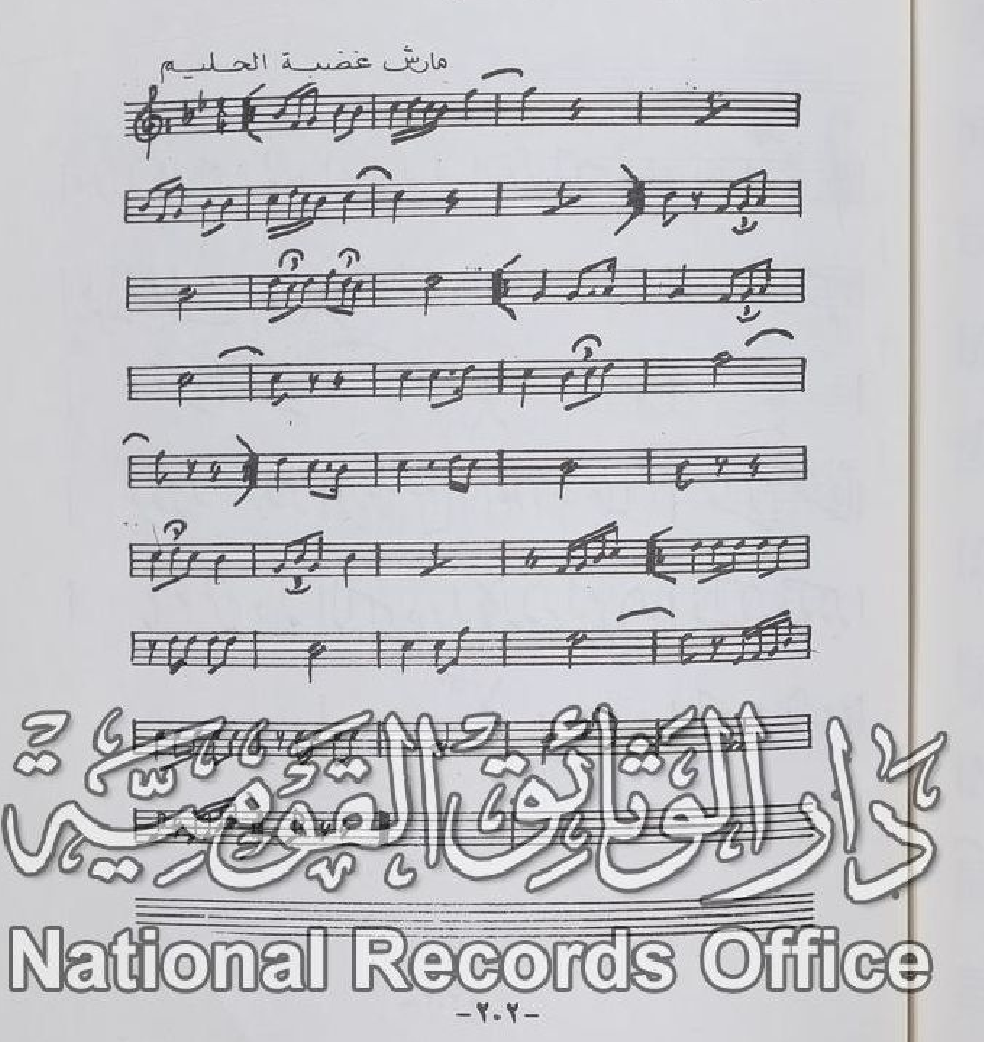
مارش مشترك قرب وآلات نحاسية

مارش السلام

تم تأليف هذا المارش بمناسبة إنعقاد مؤتمر الحوار الوطني حول قضايا السلام إستبشاراً بعهد جديد يدعو للشورى والسلام نحو سودان الوحدة والسلام والعزة ألف هذا المارش الرقيب بشير محمد أحمد سلاح الموسيقى الفرقة الثالثة نحاسية .

مارش غضبة الحليم

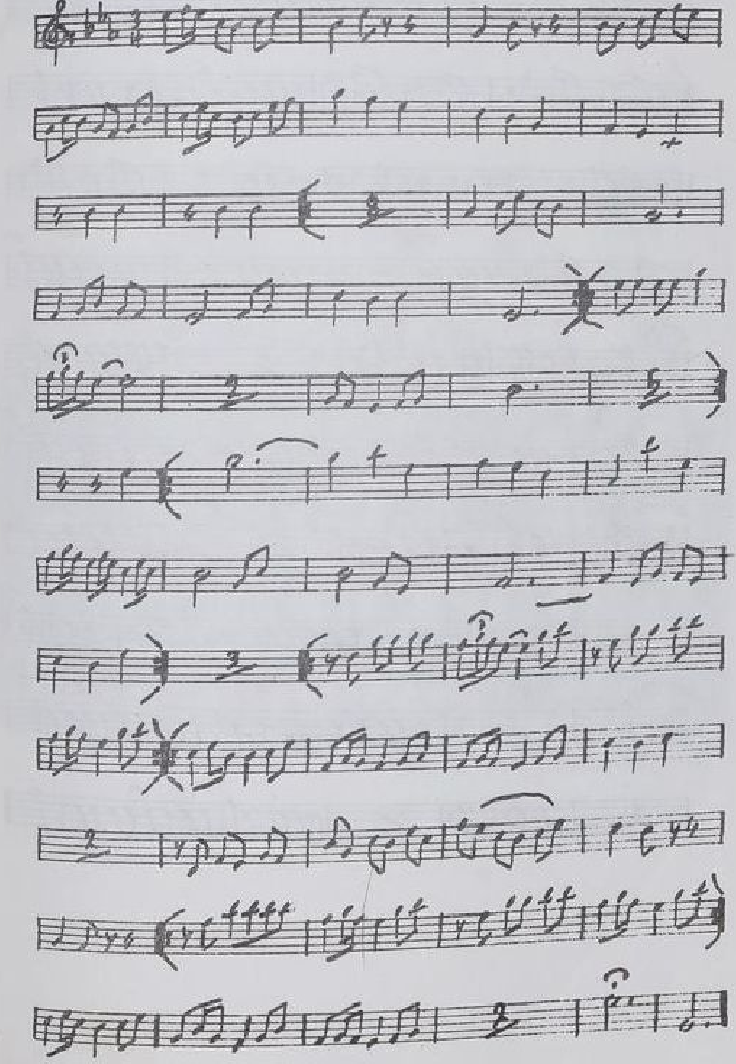
تم تأليف هذا المارش بمناسبة تحرير قيسان رفعاً لروح قواتنا المشاركة في تحرير مدينة قيسان مشاركة من سلاح الموسيقى للقيام بدورها وهي رفع الروح المعنوية لقواتنا المقاتلة ومواكبة للأحداث العسكرية قام بتأليف هذا المارش الرقيب بشير محمد أحمد سلاح الموسيقى الفرقة الثانية نحاسية .



فالس ليالي

هذا الفالس من تأليف المقدم عوض محمود وتوزيع المساعد جادالله شمبل وهي من المؤلفات الجيدة للمقدم عوض محمود الذي عرف بإمكاناته اللحنية .

مارش ڤالس ليالى

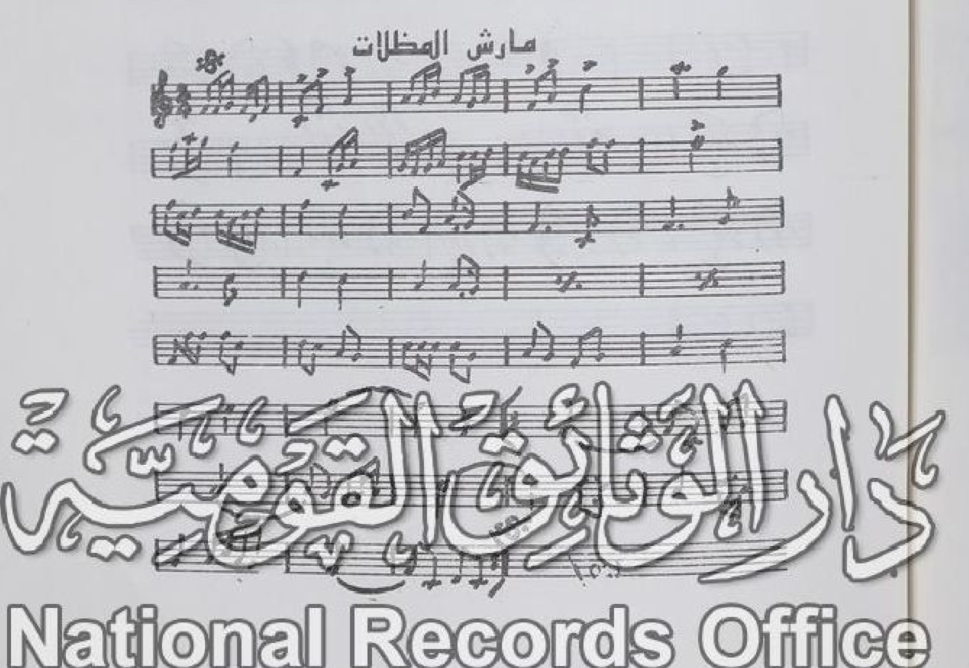


مارش المظلات

١. هذا المارش هو مارش سوداني تم تأليفه بواسطة المقدم عوض محمود لسلاح المظلات وهو مارش حديث تم تأليفه حوالي عام ١٩٨٣م وذلك لأن سلاح المظلات سلاح جديد ولم يكن له مارش باسمه .

٢. وكان يعزف لسلاح المظلات مارش سلاح الطيران وهو مارش إنجليزي .

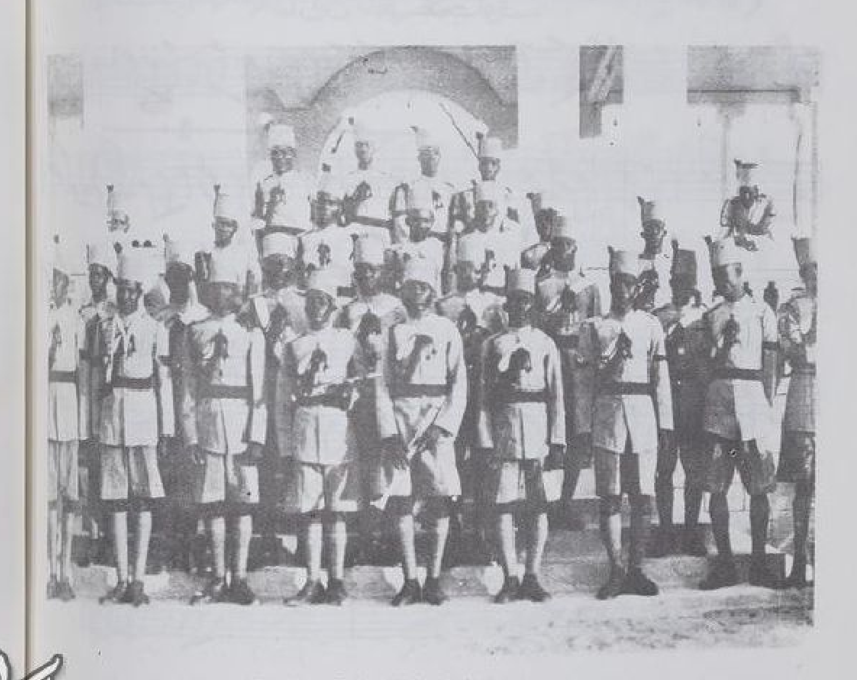
٣. بعد أن تم تأليف هذا المارش أصبح مارش سلاح المظلات وصار يعزف في المناسبات المختلفة وهو مؤلف على سلم (دو ماجور) وهو سلم مؤلف عليه أغلب المارشات السودانية .



مارش حنتوب

مارش حنتوب من مؤلفات المقدم عوض محمود وتوزيع الرقيب آدم خليل البوني.

ومارش حنتوب من المؤلفات القديمة إلا أن المقدم عوض محمود كان يوكل بعض أعمال للتوزيع كنوع من التمرين لبعض ضباط الصف حتى يصلوا مرحلة التوزيع الآلي.

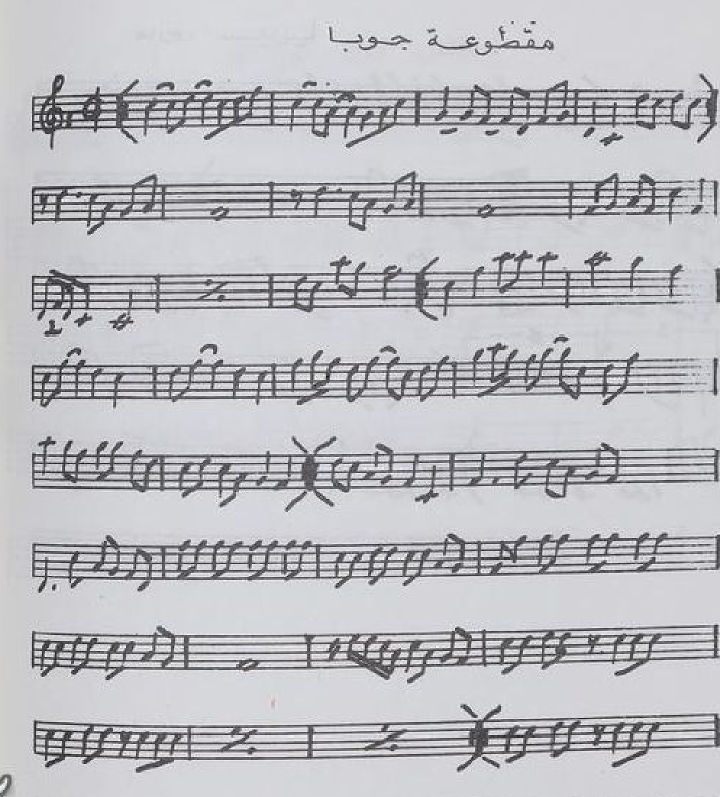


SUDAN DEFENCE BAND.

مارش حنتوب

مقطوعة جوبا

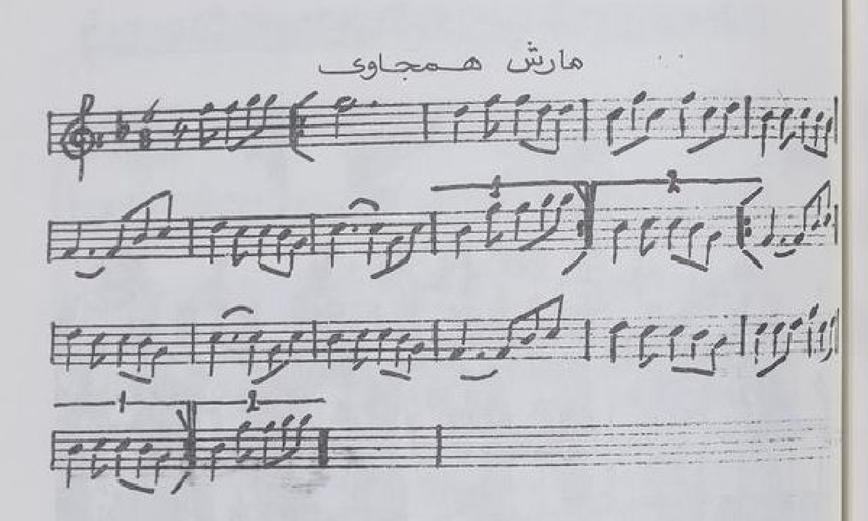
مقطوعة جوبا من مؤلفات المقدم عوض محمود ألفت سنة ١٩٦٧م وسجلت للإذاعة في نفس العام وهي من المقطوعات الجيدة فيها نوع من التوزيع الهارمني للآلات النحاسية .



مارش همجاوي

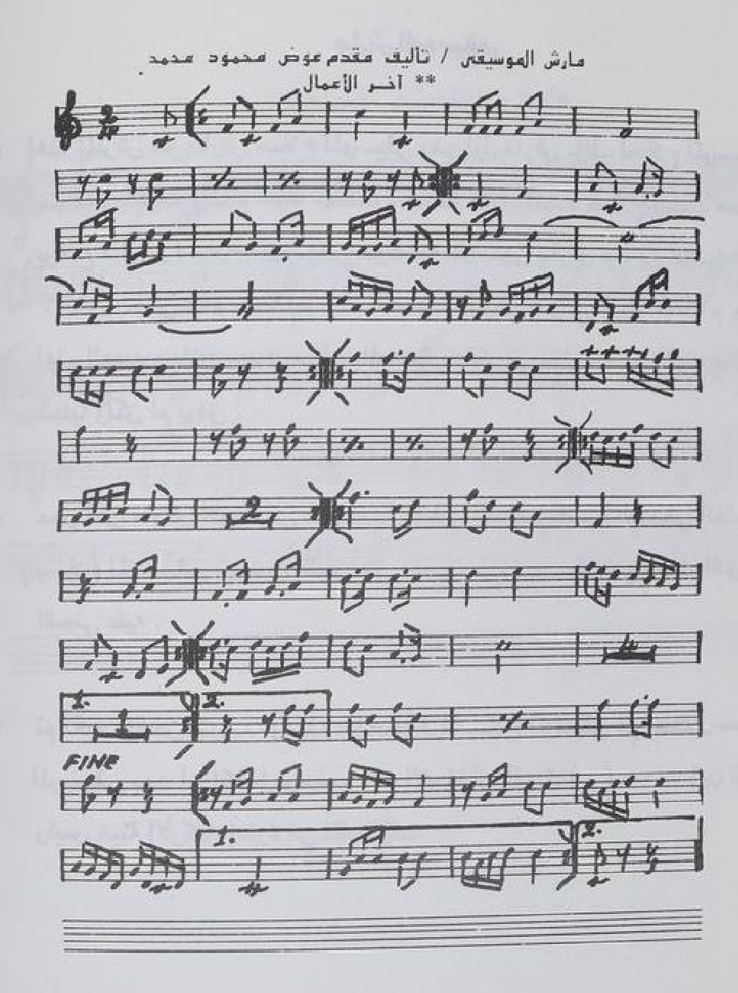
مارش همجاوي من المارشات القديمة التي تم عزفها الموسيقيين القداما وهي من قبيلة الهمج إلا أن أحداً لا يعرف كلماتها أو من قام بتأليفها .

ولكن تم تدوينها بواسطة المقدم عوض محمود .

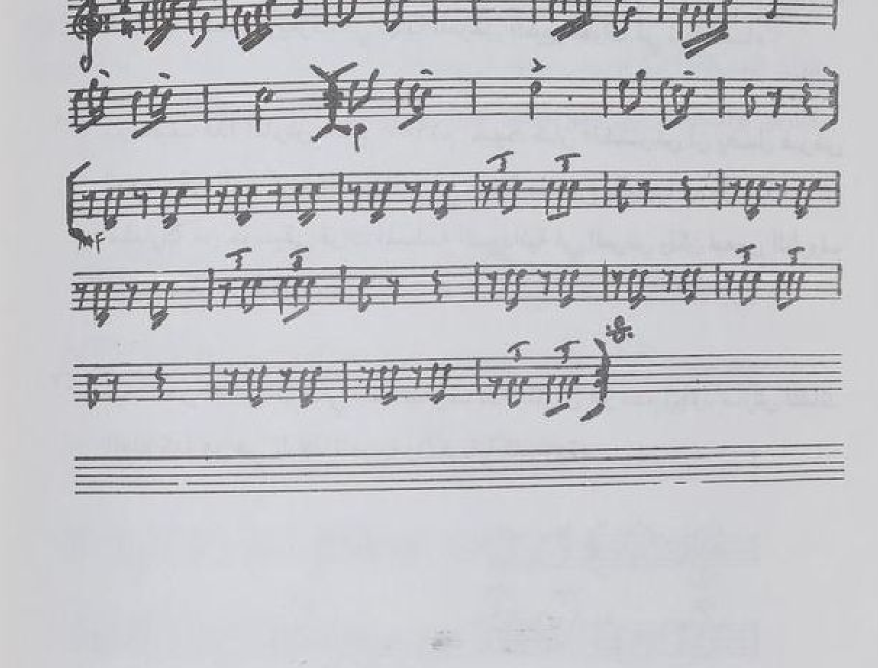


مارشات
الأورط
السودانية





مارش القائد العام



مارش الموسيقى

١. هذا المارش هو مارش سلاح الموسيقى وهو أول مارش يؤلف لسلاح الموسيقى وقد قام بتاليفه المقدم عوض. محمود عندما كلفه العميد صلاح محمد صالح بوضع مارش لسلاح الموسيقى حيث انه ظل بدون مارش منذ أن أنشئ عام ١٩٦٩م حتى عام ١٩٨٩م وقد ألف هذا المارش حوالي أبريل ١٩٨٩م وقد إهتم العميد صلاح محمد صالح بالموسيقى وفكر في عمل موسيقى قرب صناعة محلية ولكن لم يوفق .

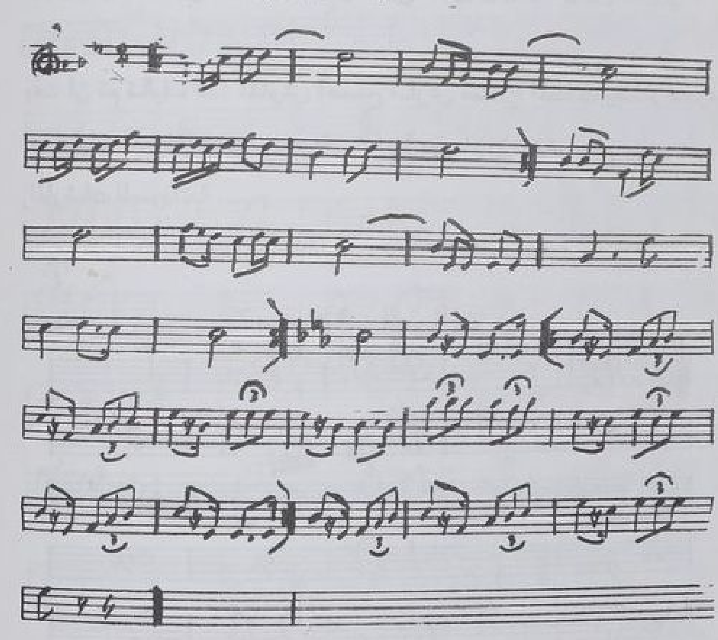
٢. عمس لحن مارش الموسيقى على نغمة اللحن الأساسي لنمرة البروجي الخاصة بسلاح الموسيقى تم عمل اللحن على نفس السلم الموسيقي مع إجراء التوزيع اللحني عليه .

٣. تم تأليف اللحن وتوزيعه وعزفه بواسطة فرقة سلاح الموسيقى في إحتفال سلاح الموسيقى بعد أن إكتمل وحضر ذلك الإحتفال الفريق (م) محمد زين نائب رئيس هيئة الأركان إدارة في ذلك الوقت .

مارش وثبة الأسود

تم تأليف هذا المارش بمناسبة تحرير الكرمك عندما قامت قواتنا الباسلة بتشتيت قوات العمالة والإرتزاق ومن معهم في بسالة نادرة وتمشياً مع الحدث تم تأليف هذا المارش بواسطة الرقيب بشير محمد أحمد سلاح الموسيقي الفرقة الثانية نحاسية .

مارش وثبة الأسود



مارش القائد العام

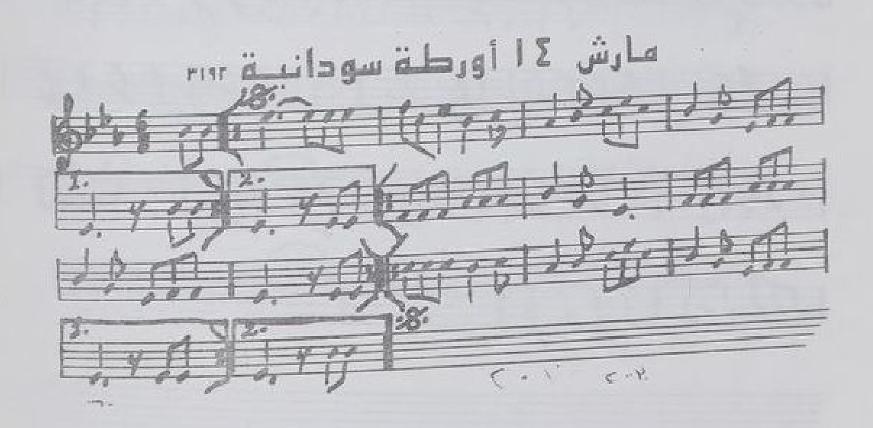
٠١ ألف هذا المارش المقدم عوض محمود وهو مارش إستعراض قرب وموسيقى نحاسية مشترك ويعزف في نهاية العرض الكبير للقوات في نوبة المساء .

٠٢ تم تأليف هذا المارش عام ١٩٨٧م حيث كان المفترض أن يعمل عرض للموسيقى العسكرية السودانية في مدينة مصوع بأثيوبيا وعمل هذا المارش مشاركة من موسيقى قوات المسلحة السودانية في العرض ولكن لبعض الظروف لم يتم سفر فرقة الموسيقى للإشتراك .

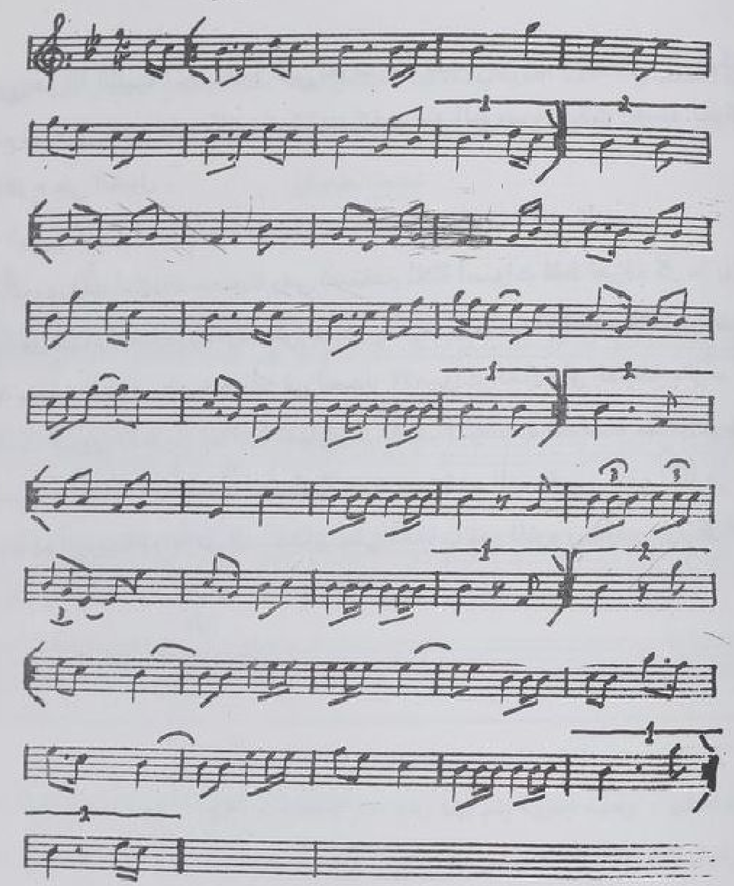
٠٣ أيضاً من الأسباب التي دعت لتأليف هذا المارش هو عدم وجود مارش للقائد العام كما هو في البلاد العربية والأفريقية المجاورة .

مارش ١٣ أورطة سودانية

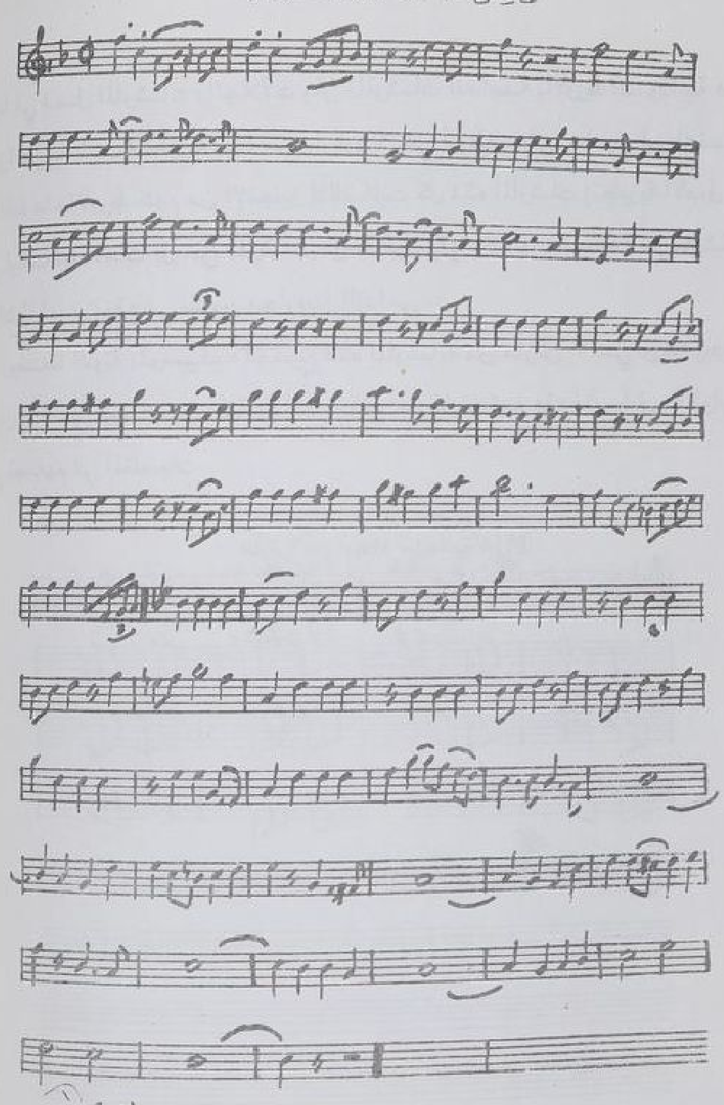
مارش ١٤ أورطة سودانية ٣١٩٢



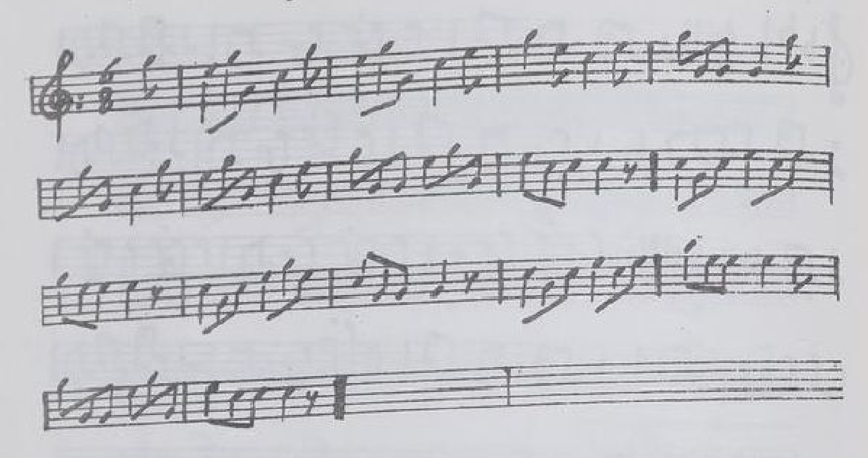
مارش ١٥ أورطة سودانية



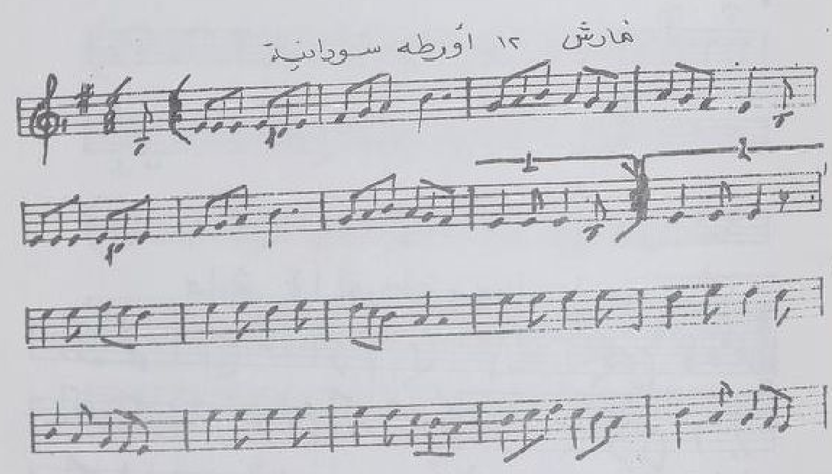
مارش ١٠ ص أورطة سودانية

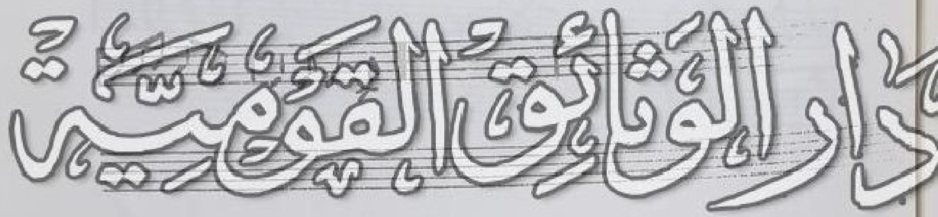


مارش ١١ أورطة سودانية



مارش ١٢ أورطة سودانية



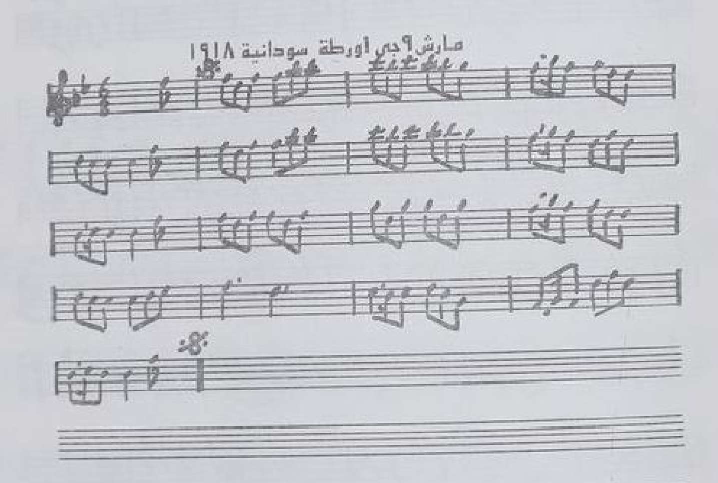


مارش الأورط السودانية

ذكرنا في فصل المارشات والجلالات بأن المارشات الخاصة بالأورط السودانية هي عبارة عن مارشات إنجليزية تبدأ من مارش ٩ جي أورطه وحتى ١٥ جي أورطه نسبة لأن قادة هذه الأورط كلهم من الإنجليز لذلك كانت كل هذه المارشات إنجليزية الأصل .

وهي ليست لها كلمات بل هي مارشات مؤلفة موسيقياً إلا أننا وضعناها مع مارشات التراث لما لها من وقع في نفوس محاربينا القدامى .

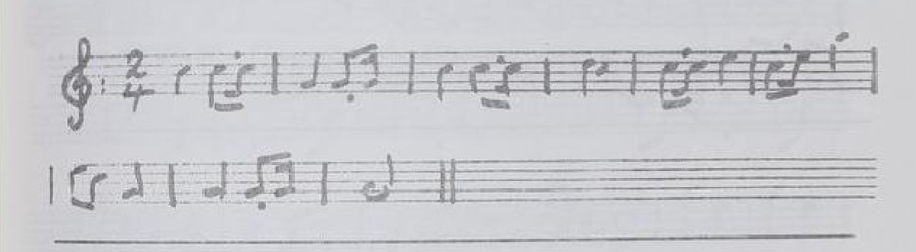
لذلك وضعنا النوتة الموسيقية لجميع هذه المارشات من مارش ٩ جي أورطه وحتى مارش ١٥ جي أورطه سودانية وكانت تعزف عندما تجتمع هذه الأورط في الطوابير التي تجمعهم في المناسبات .



نوبة سلام قائد الوحدة او القيادة :

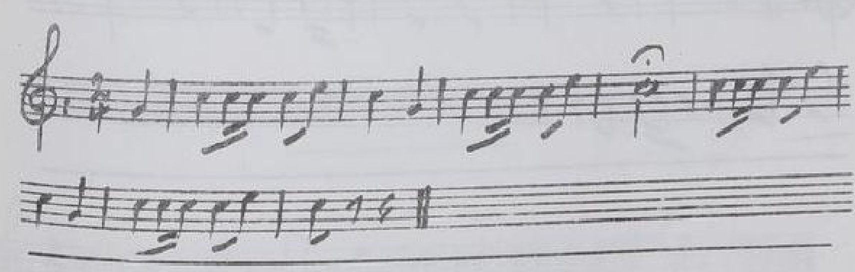
وهي تعزف لقائد الوحدة عند حضوره للوحدة وقبل إستلام تمام الوحدة عند مروره اليومي على قرقول الوحدة لأخذ تمام الوحدة من الضابط النوبتجي . كل من يسمع هذا السلام يقف في حالة إنتباه .

سلام القائد



نوبة التعيينات : هذه النوبة تعزف لكي ينصرف الجنود لتناول وجباتهم بميس الصف والجنود .

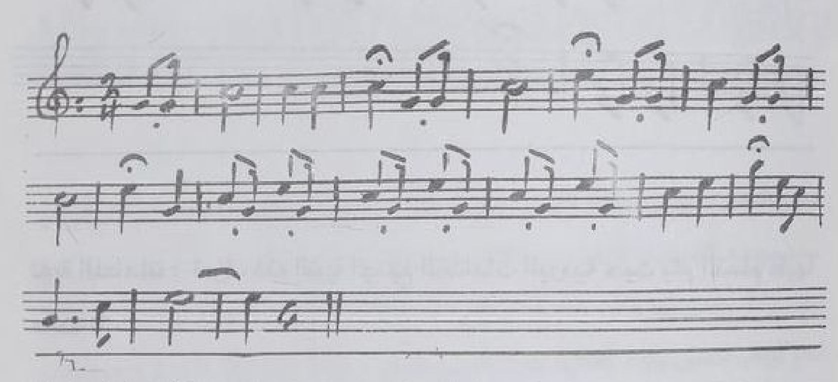
نوبة التعيينات



بعد تناول وجبة الفطور يبدأ برنامج البروجي مبتدءاً باللبس الأول والثاني والنشنجية فالتمام حيث تبدأ الحصص المتبقية لليوم .

وهناك نوبات بعد الحصص الأولى مثل نوبة الأوامر إذا كانت هناك أوامر ستقراء .

نوبة الأوامر



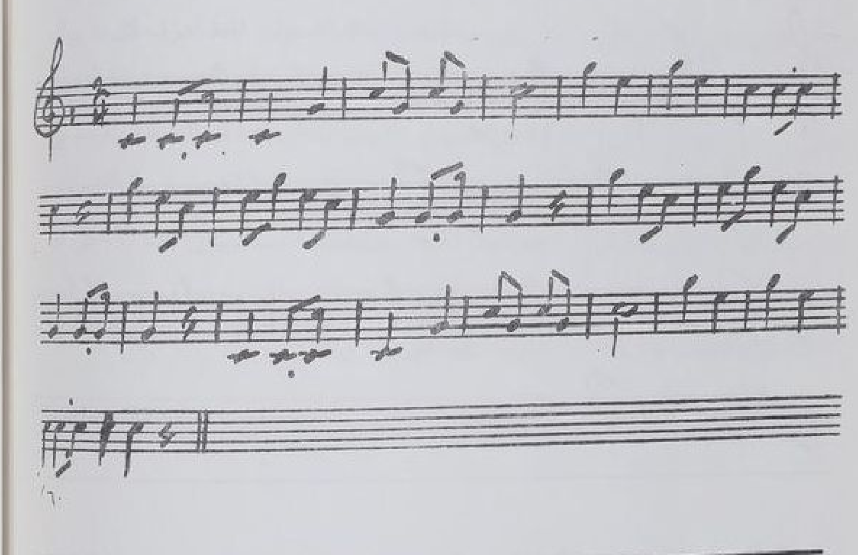
نوبة المكاتب : تعزف هذه النوبة الساعة الثانية عشرلضبط ساعة القرقول للخدامات اليومية ثم يتم إدخال المكاتب والمحاكمات الإيجازية بعد سماع نوبة المكاتب .

نوبة المكاتب



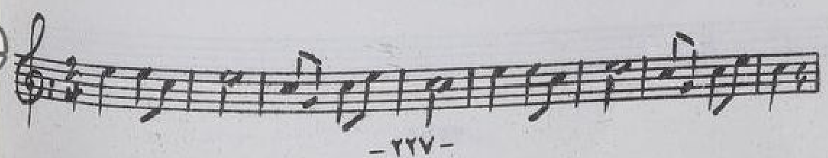
نوبة لبس أول : لمن يستمع لهذا التنبيه أو النوبة أن يبدأ في إرتداء ملابسه الأولية لإن هذه النوبة تعني كذلك بأنه قد تبقى للزمن نصف ساعة لجمع الطابور .

نوبة اللبس الأول



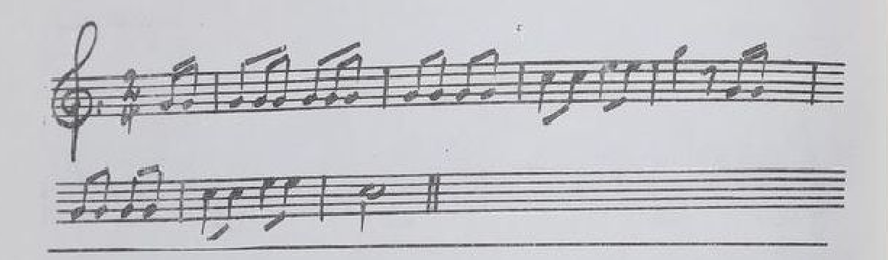
نوبة اللبس الثاني : وهي تعني بأنه قد تبقى للزمن ربع ساعة لجمع الطابور (التمام) لمن يسمع هذه النوبة أن يرتدي ملابسه ويصبح جاهز للطابور .

نوبة اللبس الثاني



نوبة النشنجية : وهي نوبة تضرب قبل خمس دقائق حتى يدخل أرض الطابور دللاء الطابور ويحددون أماكن جمع الوحدات .

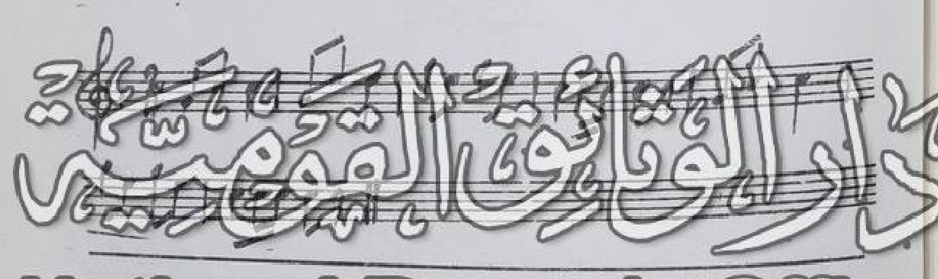
نوبة النشنجية



نوبة الجمع : وتسمى أيضاً نوبة الحزيه .

وهي تعني خروج القوة الرئيسية بأكملها إلى أرض الطابور للتمام ويقومون بالوقوف حسب ترتيب وضع الدللاء .

نوبة الجمع



البورى او « البوق »

البورى هو آلة التنبيه الموسيقية التى تعرف منذ قديم الزمان « بالبوق » الذى كان يصنع من قرون الحيوانات وكانت تستخدم كنفير عند الحروب ورحلات الصيد الملوكية مع القرع على الطبول .

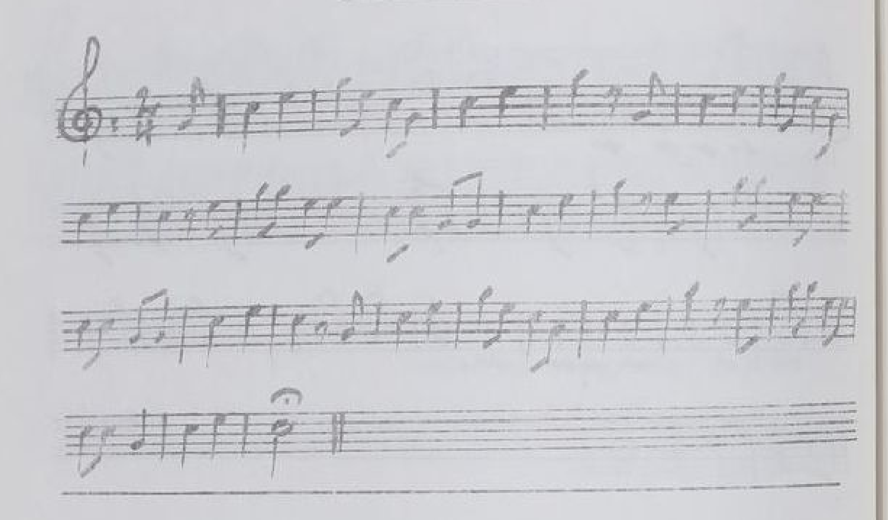
وآلة البورى آلة من قطعة واحدة وليست بها غمازات او ثقوب لتغيير النغمات .

وآلة البورى ذات أمكانات محدودة وهى تستخدم ثلاثة أصوات فقط لعزف كل ما يركن اليها من مهام لحنية والأصوات هى دو – مى – صول . سواء كانت حادة أو غليظة حيث يعتمد العازف على شفائفه فى اصدار الاصوات الحادة أو الغليظة بالرغم من امكانات البورى المحدودة إلا انها تشارك فى عزف المارشات الخاصة بها والنوبات والتنبيهات الخاصة بالتقاليد العسكرية حيث يستخدم العسكريون هذه الآلة فى كل برامجهم اليومية بداءاً من الصحيان حتى اطفاء النور للنوم وسوف نورد كل هذه النوبات والتنبيهات والسلامات الخاصة بآلة البورى .

نوبات البرنامج اليومى (١)

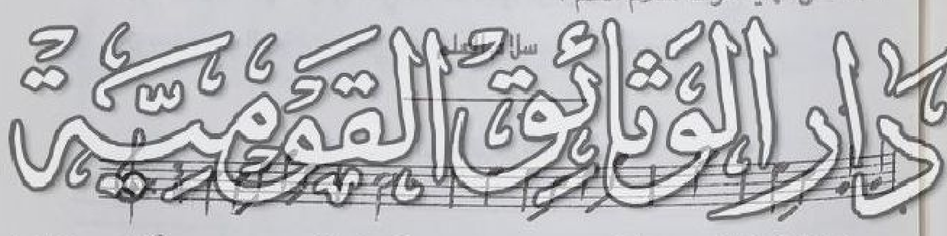
نوبة الصحيان : هذه النوبة يبداء بها الجندى يومه عندما يسمع الجندى هذه النوبة او هذا التنبيه عليه ان يستغيظ من نومه لكى يبداء يومه العملى .

نوبة الصحيان



نوبة العلم : وهذه النوبة يتم بها رفع علم الوحدة او القيادة حيث يجمع الحكمدار القرقول لاداء تحية العلم فى هذا الاثناء يقف كل من استمع لسلام العلم في حالة انتباه حتى نهاية عزف سلام العلم .

سلام العلم



سلام تغيير الحرس : وهو سلام يعزف عند غيار الحرس الرئيسي للحرس الجمهوري أو القيادات أو الوحدات .

سلام تغيير الحرس

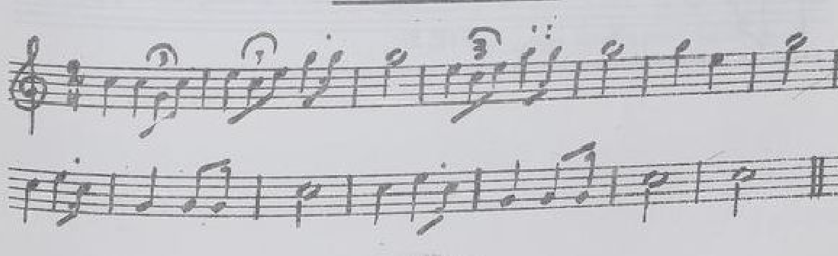
السلام العالي

تم تأليف هذا السلام بعد إنتفاضة أبريل ١٩٨٥م حيث أصبح هنالك مجلس لرأس الدولة ورئيس الوزراء .

قام المقدم عوض محمود بتأليف سلام منفصل لرئيس الوزراء بعد أن وجهه السيد كبير الياورات العميد عبدالحي محجوب آنذاك إشترك معه في صياغة اللحن النقيب أزهري محمد عثمان والنقيب علي يعقوب والرقيب آدم خليل البوني عازف الترمبون .

تم عزف السلام العالي أمام السيد القائد العام آنذاك الفريق فوزي أحمد الفاضل بالقيادة العامة حيث كان معه السيد كبير الياورات العميد عبدالحي محجوب وتم إعتماده كسلام للسيد رئيس الوزراء .

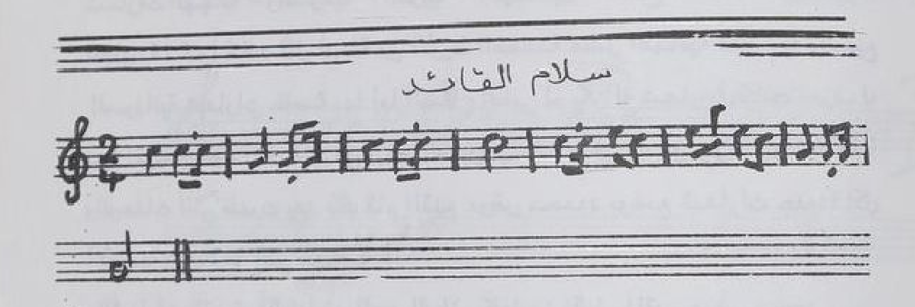
السلام العالي



سلام القائد

سلام القائد من السلامات المهمة بالنسبة للبروجي لانه يعزف هذا السلام يومياً لقائد الوحدة وهو من السلامات الأجنبية .

سلام القائد
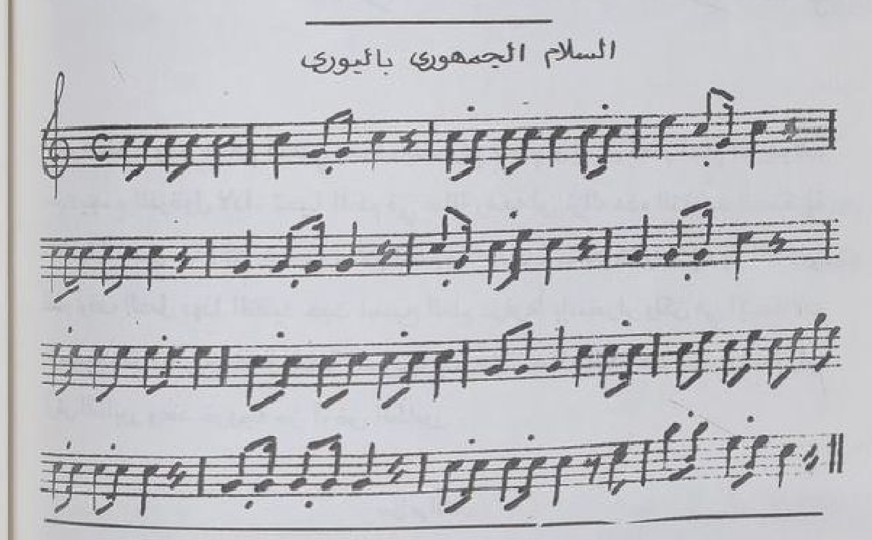


السلامات العسكرية

بالبوري

السلام الجمهوري : هذا السلام بآلة البوري مأخوذ من السلام الجمهوري النشيد القومي ولكن مع مراعاة إمكانات آلة البوري مستخدماً أصواته الثلاثة .

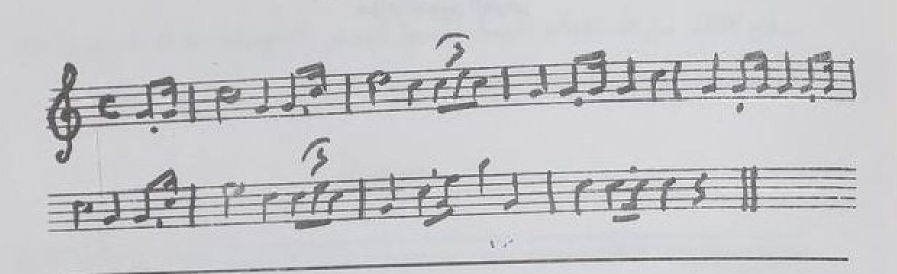
لمن يعزف السلام الجمهوري بالبوري أو بالفرقة الموسيقية ؟ يعزف السلام الجمهوري للسيد رئيس مجلس قيادة الثورة والوزراء ، والسادة أعضاء مجلس قيادة الثورة .

السلام الجمهوري



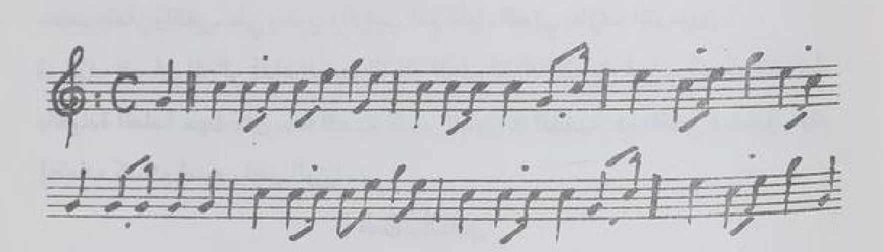
السلام الرفيع : هو سلام أجنبي لحنه غربي متعارف عليه عالمياً كسلام رفيع ويعزف للسيد القائد العام والسيد رئيس هيئة الأركان .

السلام الرفيع



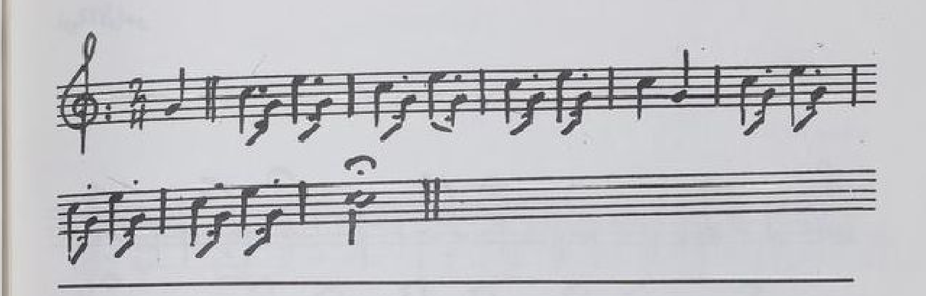
السلام العظيم : هذا السلام هو سلام أجنبي أيضاً ومن السلامات المعروفة ويعزف هذا السلام لرتبة العقيد فما فوق

السلام العظيم



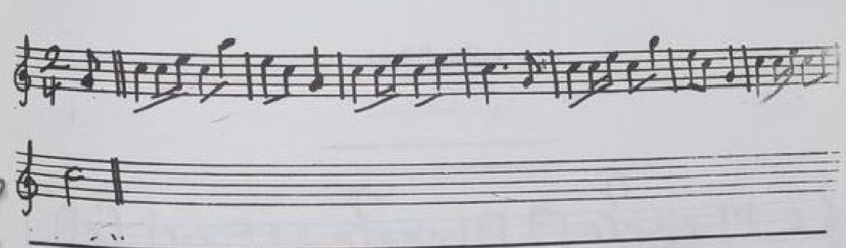
نوبة الإنصراف : تعزف هذه النوبة في نهاية العمل وهي تعني الإنصراف لجميع البرامج .

نوبة الإنصراف



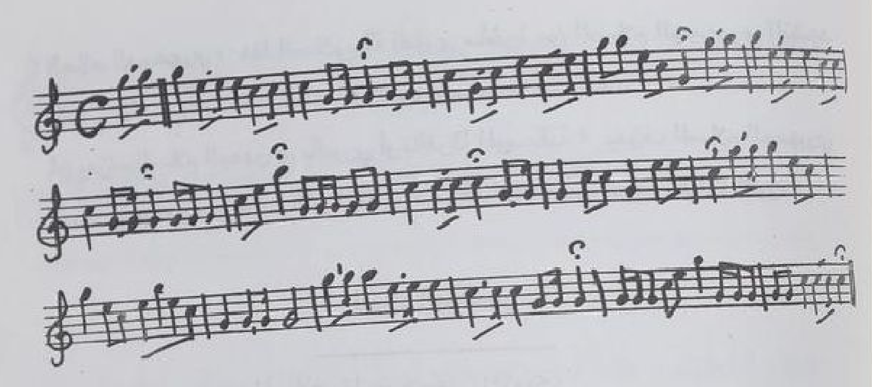
نوبة الخدامات : تعزف هذه النوبة لجميع الخدامات اليومية حيث يتم التمام عليها وتوزيعها .

نوبة الخدامات



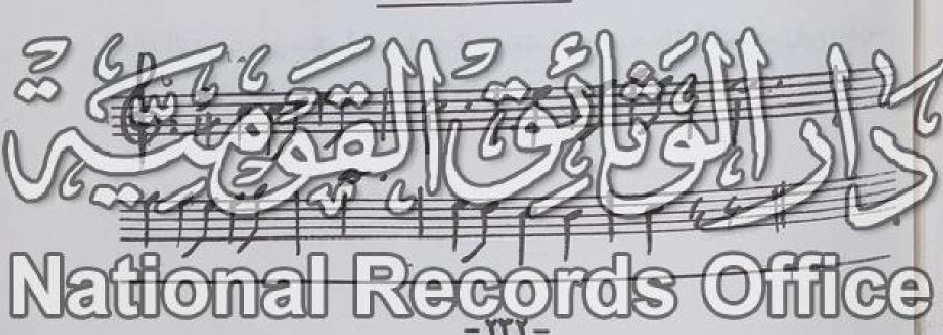
نوبة المساء : وهي تعزف في المساء بعد غروب الشمس وهي تعني إنتهاء برامج الرياضة المسائية والأعمال المسائية مثل الطوابير الزيادة والجزاءات المختلفة .

نوبة المساء

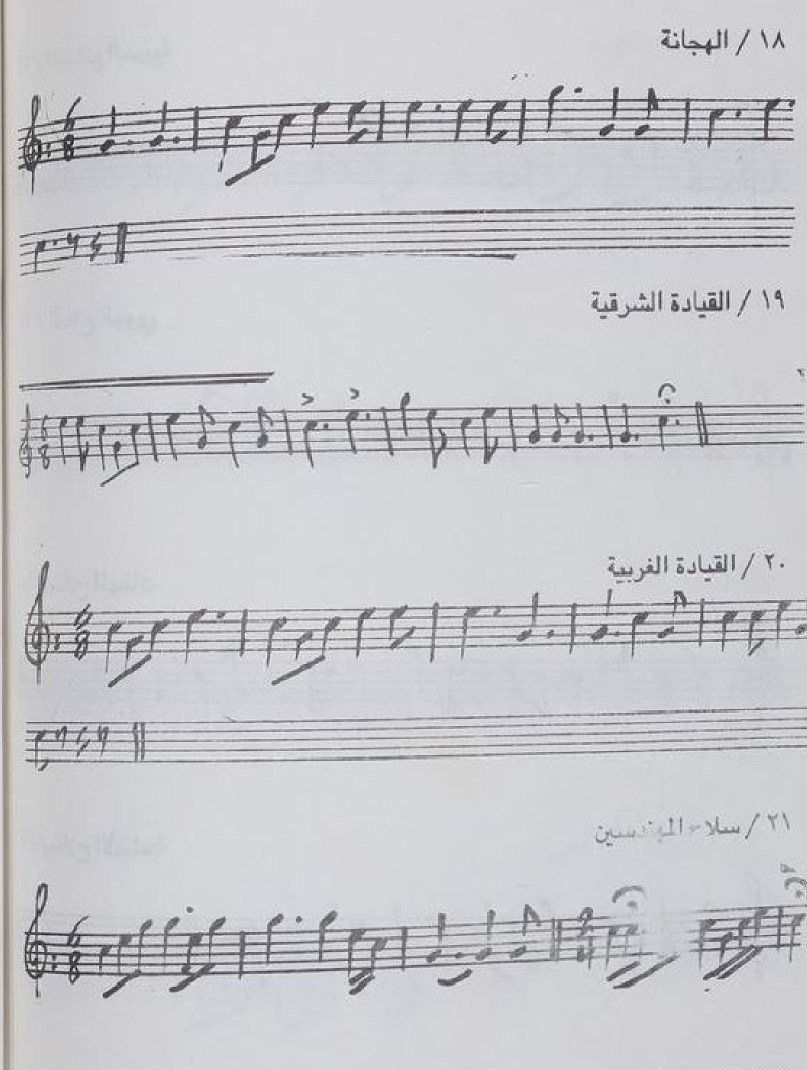


سلام العلم : وهو سلام أجنبي يعزف عند رفع العلم أو إنزال العلم أمام القرقولات حيث يجمع القرقول لأداء تحية العلم في حالة رفعه أو إنزاله هذه التقاليد العسكرية معظمها لا يعمل بها الآن خاصة سلام العلم وذلك بعد أن تمت كتابة لا إله إلا الله على العلم أوقف العمل بهذا التقليد حيث أصبح العلم مرفوعاً بإستمرار ولكن في الإحتفالات الرسمية مثل تخريج طلبة الكلية الحربية يتم عزف سلام العلم عند دخول العلم رلى أرض الطابور وعند خروجه من أرض الطابور .

سلام العلم



١٨ / الهجانة



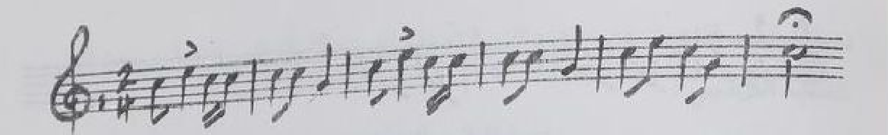
١٩ / القيادة الشرقية

٢٠ / القيادة الغربية

٢١ / سلاح المهندسين

٢٢ / سلاح النقل والتموين

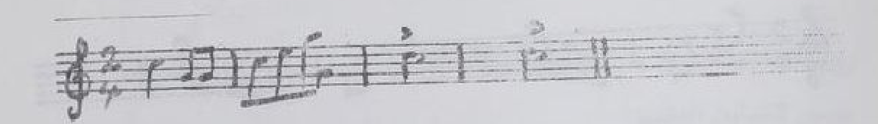
٢٣ / سلاح المقعية



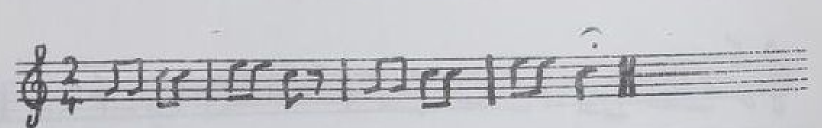
٢٤ / الشرطة العسكرية



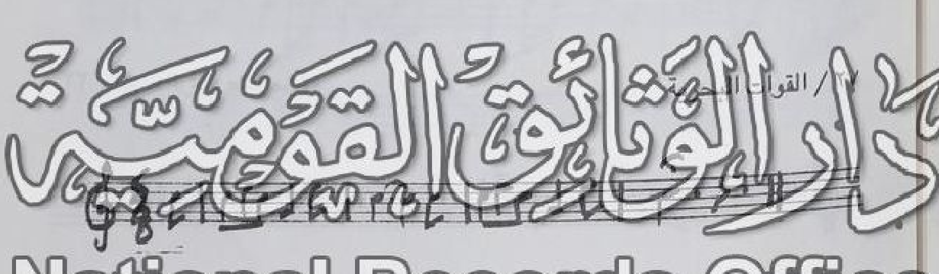
٢٥ / الإستخبارات العسكرية



٢٦ / فرع التعاون



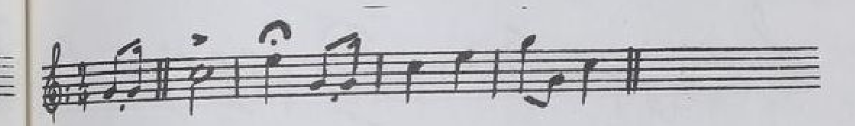
٢٧ / القوات



٧ / القيادة الشمالية



٨ / القيادة العامة
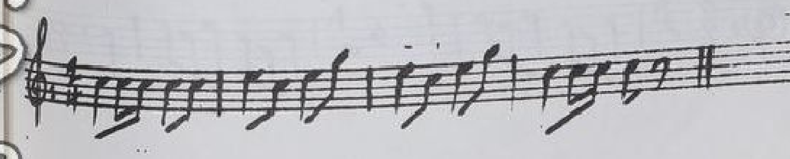


٩ / سلاح الإشارة
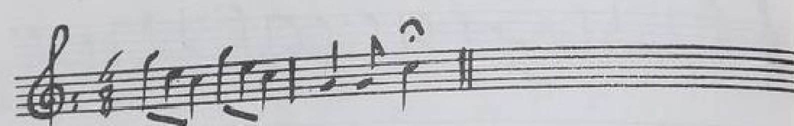


١٠ / كلية القادة والأركان



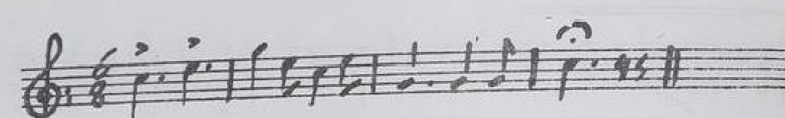
١١ / القوات الجوية
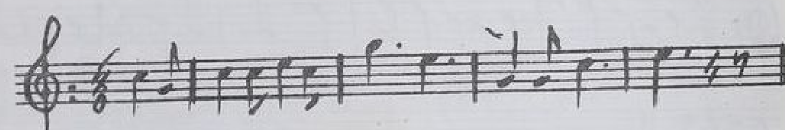


١٢/ المصانع الحربية
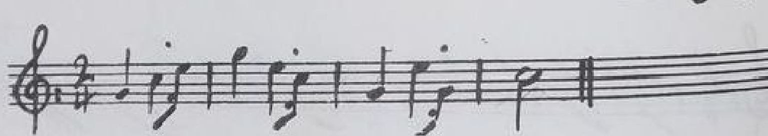


١٤/ الدفاع الجوي



١٥/ سلاح المهمات



١٦/ سلاح الأسلحة



١٧/ سلاح الموسيقى

شعارات القيادات والوحدات

لكل وحدة أو قيادة أو تشكيل شعار خاص به حتى يتم التفريق بينها إذا تواجدت في معسكرات متقاربة حيث يعزف البروجي شعار وحدته أولاً ثم أي نوبة يود عزفها حسب البرنامج اليومي لوحدته .

وهذه الشعارات كانت موجودة منذ عهد الإستعمار منذ عام ١٩٣١م حيث كانت شعارات الهجانة - والشرقية - الغربية - المهندسين - سلاح الخدمة - المدفعية - الجنوبية ، كما كانت لكل أورطة من الأورط الخمسة عشر الثمانية المصرية والسبع السودانية شعارات خاصة بها أما السلاح الطبي لم يكن له شعار بل كانت تعزف له نوبة المرضى لجمع المرضى في أرض الطابور وكذلك الإشارات وغيرها من الأسلحة والوحدات التي ظهرت بعد ذلك قام المقدم عوض محمود بوضع شعارات جديدة لكل الأسلحة والقيادات التي ظهرت .

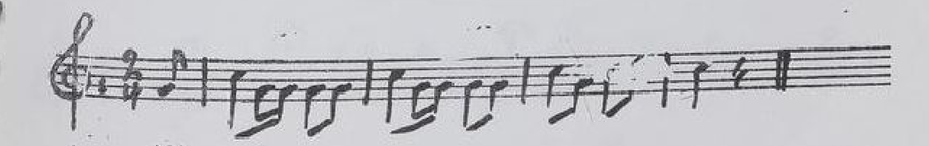
والشعارات التي تم تأليفها في العهد الوطني كلها من تأليف المقدم عوض محمود .

والوحدات هي : -

١ / الحرس الجمهوري



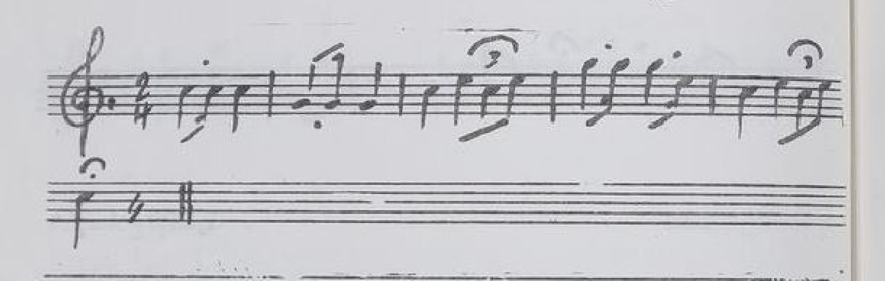
٢ / قوات الحدود



٣ / مدرسة التربية



٤ / السلاح الطبي



٥ / الكلية الحربية

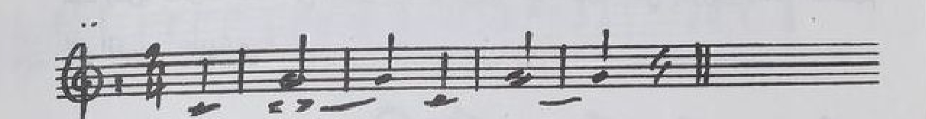


٦ / القيادة الجنوبية

نوبة طفي النور

هذه النوبة هي اخر نوبة يعزفها البروجي في برنامجه اليومي اذا لم يحدث طاري مثل الحريق او الكبسة .
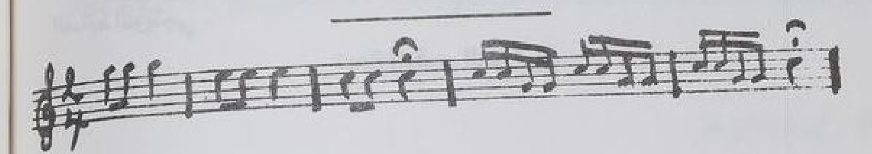
نوبة طفي النور



نماذج من الصولنج الإيقاعي

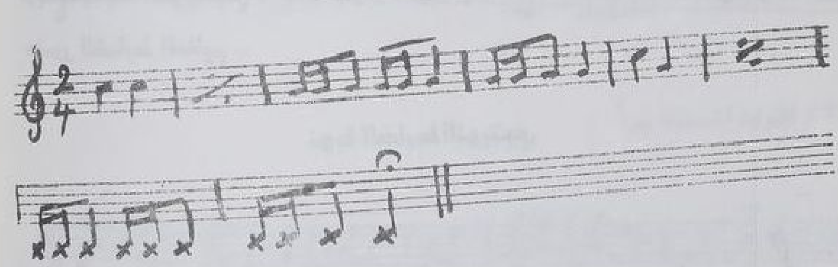
نوبة الحريقة : هذه النوبة تعزف عن حدوث أي حريق لإستدعاء الجنود من المعسكرات لإطفاء الحريق .

نوبة الحريقة
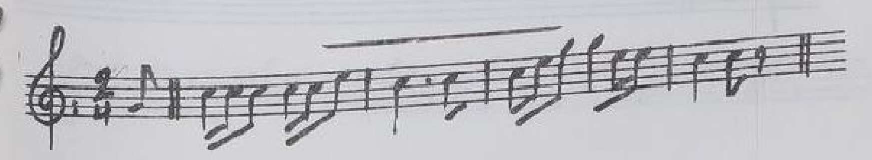


نوبة الكبسة : هذه النوبة تعزف لجميع المعسكرات سواء كان معسكرات المتزوجين أو العزابة تعني الجمع بأقصى سرعة مع اللبس خمسة وهذه النوبة تعزف دائماً في حالة الضرورة القصوى لذلك تستدعي السرعة .

نوبة الكبسة



نوبة المدرسة

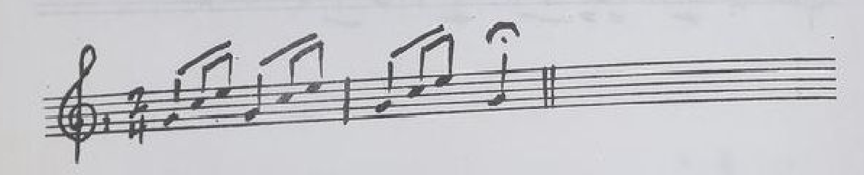


نوبة المدرسة

هذه النوبة تعزف للمدارس العسكرية لمختلف برامجهم الدراسية .
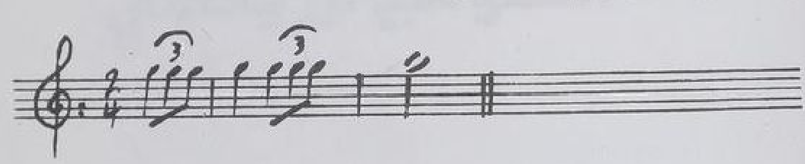
نوبة ضرب نار

هذه النوبة تعزف فقط في الدروة عندما تعزف هذه النوبة علي الدروجية اخذ اماكنهم لان الضرب سيبتدي .



نوبة ابطل الضرب او ايقاف الضرب

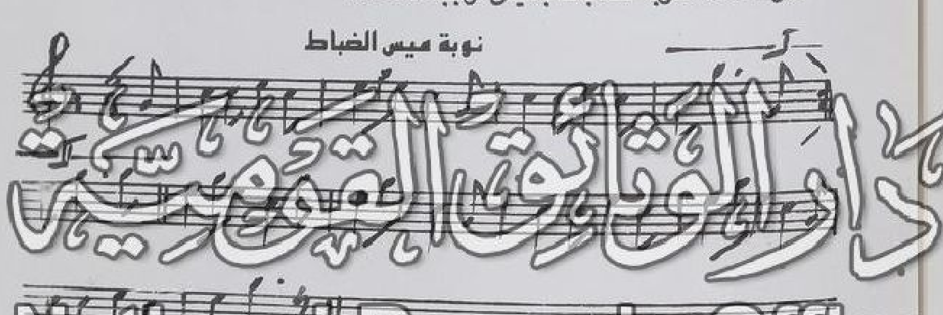
تعزف هذه النوبة لايقاف الضرب حتي يتمكن المسئولين عن الضرب معاينة الضرب وكذلك تنبيه الدروجية باقاف الضرب



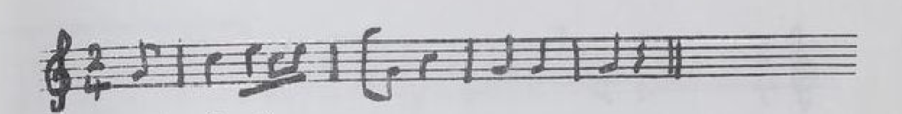
نوبة ميس الضباط

تعزف هذه النوبة للضباط بالميس لوجبة العشاء .

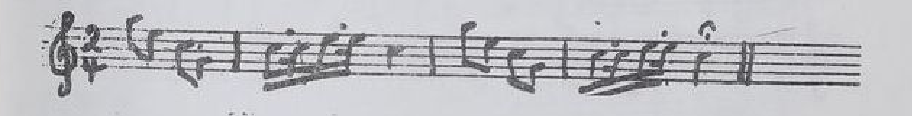
نوبة ميس الضباط



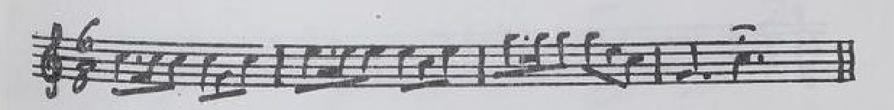
٢٨ / مدرسة ضباط الصف



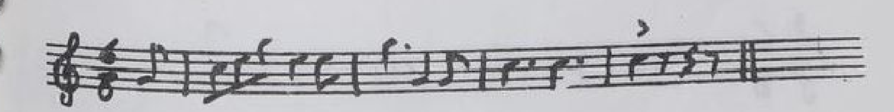
٢٩ / القوات المدرعة



٣٠ / التجنيد الإجباري



٣١ / القوات المحمولة جواً

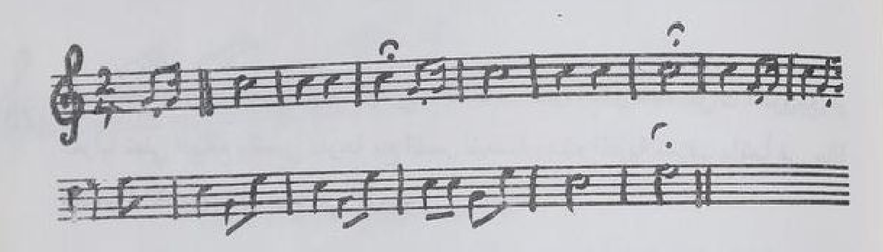


٣٢ / اللواء الرابع عشر مشاه

نوبات وتنبيهات
بعد إنتهاء برامج التدريب

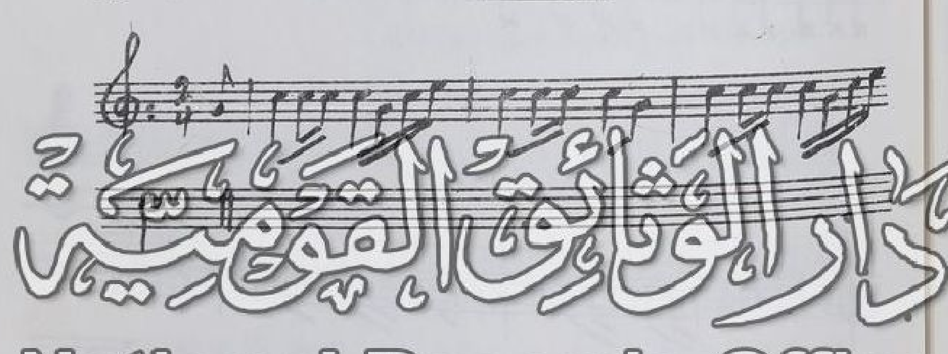
نوبة الرقيب النوبتجي : هذه النوبة تعزف لإستدعاء الرقيب النوبتجي من قبل الضابط النوبتجي .

نوبة الرقيب النوبتجي

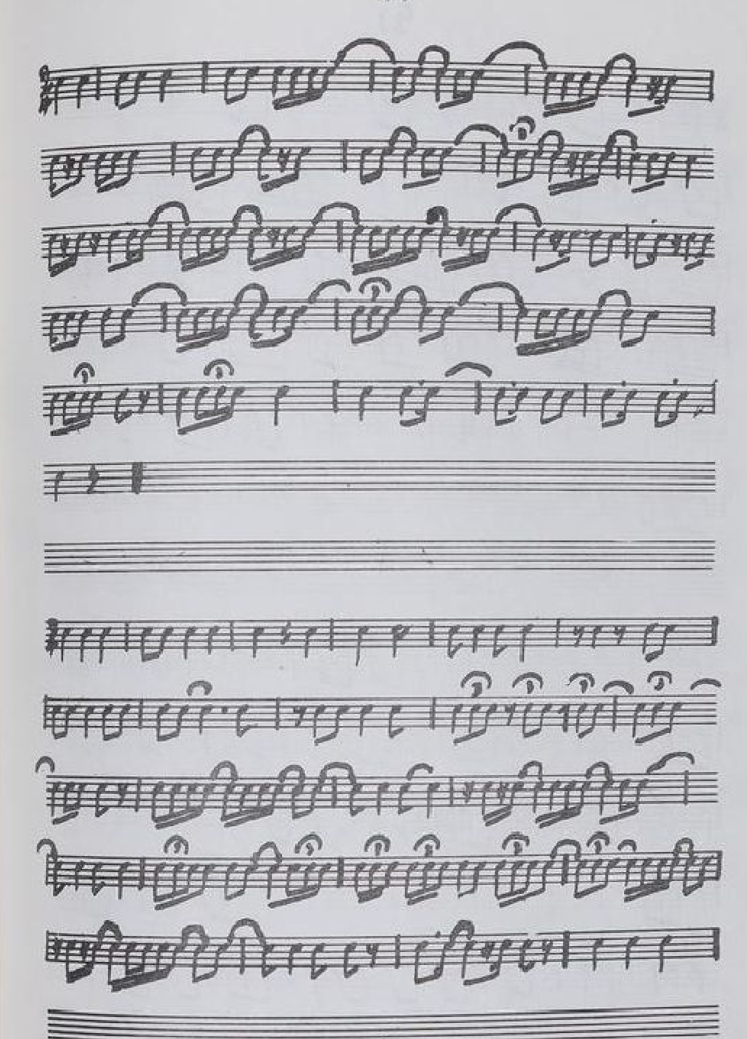


نوبة الضابط النوبتجي : هذه النوبة تعزف لإستدعاء الضابط النوبتجي في حالة حضور الضابط العظيم .

نوبة الضابط النوبتجي



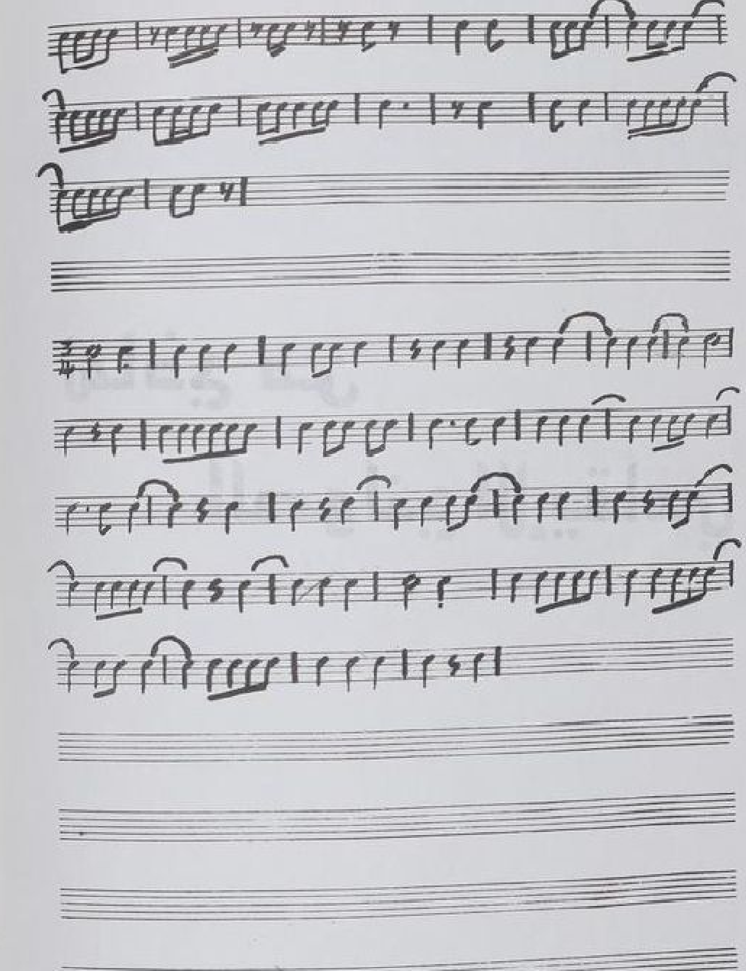
شخصيات
لعبت دور المعلم القائد في مسار الموسيقى العسكرية



(١)

(٤)

(٣)



بسم الله الرحمن الرحيم

مادة الصولينج الإقاعي

تعتبر مادة الصولفينج الإيقاعي من المواد المهمة في مقرر مدرسة الموسيقات العسكرية منذ أن كانت مدرسة موسيقى قوة دفاع السودان ذلك لتقوية قراءة النوتة الموسيقية لأفراد الموسيقى العسكرية بأن يبدأ الطالب قراءة هذه المادة أولاً ثم مادة الصولفينج الغنائي ثانياً كذلك تساعد كثيراً في إختيار الطالب بناء على مستواه في هذه المادة لشغل الآلات ذات الإمكانات العالية كذلك تساعد عازف الالات الإيقاعية على الأداء .

إيماناً منا بأن هذه المادة مهمة لتقوية أداء الطالب أضفنا هذا المقرر لمساعدة طلاب الموسيقى نتناول بعض من نماذج الصولفينج الإيقاعي لكسب المزيد من المعلومات في هذه المادة .

بسم الله الرحمن الرحيم

عقيد احمد مرجان

ولد المرحوم في عام ١٩٠٥م والتحق بموسيقى قوات الشعب المسلحة عام ١٩١٤م منخرطاً في صفوفها كولد ... وظل يعمل بها متدرجاً في صفوفها إلى أن وصل رتبة الضابط العظيم « عقيد » في أكتوبر ١٩٧١م .

الموسيقار أحمد مرجان أوفى لوطنه وأعطى قواته المسلحة عطاءاً متواصلاً في مجال عمله الفني تقدماً بالموسيقى العسكرية إبداعاً وفناً .

لقد كان المرحوم العقيد أحمد مرجان مفخرة للسودان ومفخرة للفن السوداني أعطى كل وقته وجهده وقدرته بل أعطى عمره لها .

لقد سقط المرحوم أحمد مرجان مريضاً وهو يعمل كل جهده لتطوير الموسيقى والإرتقاء بها بمقدرة أفرادها . ولقد فقده سلاح الموسيقى وفقدته قوات الشعب المسلحة وفقد السودان رجلاً من رجالاته المعطائين .

إن خلود المرحوم العقيد أحمد مرجان بيننا زملاء وإخوة له لن يقل عن خلوده في وجدان شعبنا كله ستظل ذكراه متجددة مع كل لحظة يعزف فيها السلام الجمهوري السوداني ولم يكن فضله وقفاً على الموسيقى العسكرية فحسب بل أثرى الفن السوداني عموماً وكان واحداً من أركانه ، فهو أول سوداني سودن قيادة الموسيقى العسكرية حيث تولى القيادة من مستر شوبرت القائد الإنجليزي لموسيقي قوة دفاع السودان . وهو السوداني الأول الذي قام بكتابة وتوزيع السلامات الملكية الجمهورية للأقطار المختلفة .

وقد أنشأ إرشيفاً متكاملاً لذلك وقد شهدت بدقتها كل الدول وبعثاتها الدبلوماسية وهو السوداني الأول الذي قام بكتابة وتوزيع بعض الأغاني الفلكلورية لبعض أقاليم السودان لتصبح مارشات عسكرية يتغنى بها الشعب والجيش معاً . وقد إستطاع

المرحوم بذلك أن يكون أول من وضع مارشات عسكرية سودانية أصيلة يعتز بها كل سوداني جندياً كان أو مدنياً .

وفي سلاح الموسيقى كان المرحوم الأب الروحي لهذا السلاح ظل يرعاه ويقوده ويحسن الأداء فيه حتى تتوج جهده بإرتقاء الأداء الموسيقي في السلاح وأصبح سلاحاً قائماً بذاته .

كل فنيي سلاح الموسيقى تلاميذه تشربوا بروح الفن والموسيقى وهم مدينون له بالكثير في مجال فنهم وقدراتهم وله الفضل على هذا السلاح في إدخال الكثير والحديث حتى أصبحت فخراً للجيش والشعب السوداني إختتم العقيد المرحوم أحمد مرجان حياته الجليلة الحافلة في يوم ٢٩ / ٩ / ١٩٧٤م حيث توفاه إلى رحمته عن عمر يبلغ التسعة والستين عاماً قضى منها ستين عاماً خدمة للوطن وقواته المسلحة .

الموسيقار الذي فقدناه

المقدم عوض محمود بسلاح الموسيقى
رحمة الله عليه

شعر : عقيد (م) إبراهيم سيد احمد

إني فقدت صديقاً ... عشق الحياة موسيقى
بكت السلالم لما ... كاس المنون اذيقا
واجهش الليل شكوى ... باتت تحض رفيقا
مدامعاً لفراق ... وزفرة وشهيقا
ما للمزاهر حيرى ... تلفتاً ونعيقا
وتسال الصحب عنه ... طيفاً يشع بريقا
أين الأنامل مناة ... في العزف لحناً انيقا
(مايسترو) وخبير ... رفض النشاز عقوقا

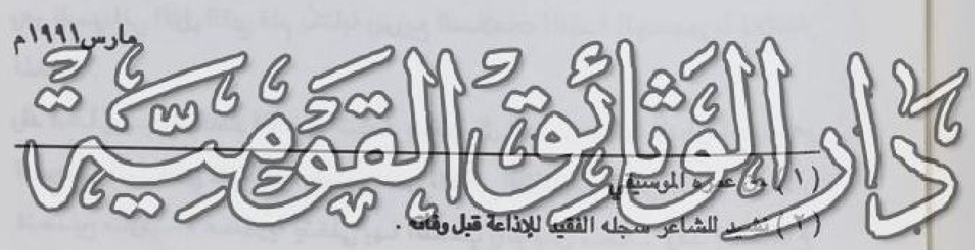
يا وارف الظل فينا ... قد كنت دوحاً وريقا
قد كنت شهماً نبيلاً ... جم العطاء عريقا
قد وسع الحقل ورداً ... فجاء نشراً عبيقا
كنسمة من رياض ... هبت عليك شروقا

واترع الليل انساً ... محبباً مستشيقا
من كل طرفة عين ... يزجي الوداد عميقا
وكل خفقة حب ... وانس الصحاب لبيقا
ستون عام تقضت (١) ... ولم تكن تلفيقا
للفن والناس جمعاً ... قد كان عوناً شقيقا
وكان كالنحل سعياً ... يمتص منه رحيقا

كم هذب الروح فناً ... فكان فناً دقيقا
والهب الجند حساً ... فكان طباً حذيقا
وسلسل الفن نبعاً ... وبل منها العروقا
ولامس النفس طباً ... " مارشاً " قوياً اريقا
بالأمس قام ازائي ... مدندناً مستفيقا
افضى إلي بلحن ... قد سال همساً رقيقا
وكان منه التغني ... فجاش حراً طليقا
كالريح عنفاً ولينا ... كالبرق وسعاً وضيقا

«عيد الشهداء» (٢) وفاء ... ما دام عهداً وثيقا
ختمته بسلام ... وفاح مسكاً فتيقا
وكنت في كل بيت ... موفقاً توفيقا
وودد الجند منه ... ما فك همساً سحيقا
انت الجدير بذكري ... مقدراً وخليقا
يا من تناهى إليه ... ركب الجمال طريقا

إن المشاعر يقظى ... ليلاً وصبحاً دفوقا
والسن الأهل طراً ... تدعوك عبداً عتيقا
وتسال الله عفواً ... جماً ولطفاً شفيقا



(١) عوض الموسيقي
(٢) نشيد للشاعر سجله الفقيد للإذاعة قبل وفاته .

بسم الله الرحمن الرحيم

المؤلف

مقدم عوض محمود محمد

من مواليد عام ١٩٢٠م بمدينة أمدرمان

الحالة الإجتماعية : متزوج

البداية الموسيقية :

* مدرسة سلاح المهندسين عام ١٩٣٢م

* مدرسة الموسيقات العسكرية ١٩٣٤م

تدرج في الرتب حتى رتبة المقدم

مهارات عالية في العزف على جميع آلات النفخ

التأليف الموسيقي والتوزيع للعديد من المارشات العسكرية والمقطوعات الموسيقية والأناشيد الوطنية والأغاني :-

معظم الأناشيد التي قدمت بواسطة سلاح الموسيقى في ليلة الوفاء للراحل عمر الحاج موسى « أوبريت »

تلحين الأغاني لبعض كبار الفنانين مثل :-

١ / عائشة الفلاتية - حبيبي الغالي

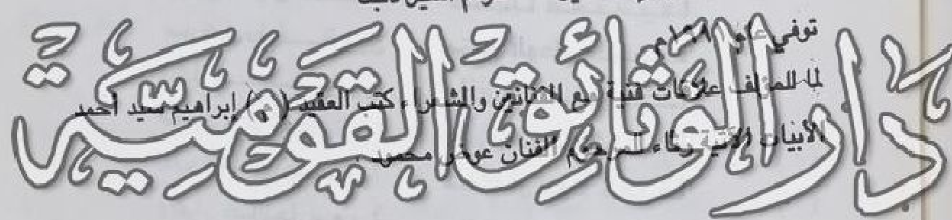
٢ / صلاح بن البادية - إنت غرامي

٣ / خليل إسماعيل - حرام أشيل ذنبك

توفي عام [illegible]م

[illegible] للمؤلف علاقات فنية مع الفنانين والشعراء كتب العقيد (م) إبراهيم سيد أحمد

الأبيات [illegible] رثاء [illegible] الفنان عوض محمود



[illegible] العسكريين نهاية ١٩٥٥م عند تكوين فرقة موسيقية تجوب العالم للنشر ككفاءة الفرقة.

١٧. مساعد « م » آدم حسين .

معلم موسيقى وعازف الطو ساكسفون ماهر ساهم كمعلم بمدرسة الموسيقات العسكرية لا زال يعمل في مجال تعليم الموسيقى بالأمارات العربية المتحدة (دبي) .

١٨. مساعد « م » حسن غبوش .

معلم موسيقى وعازف كلارنيت مي بيمول ماهر عمل كثيراً بمدرسة الموسيقات العسكرية يعمل في مجال تعليم الموسيقى بدولة الأمارات العربية المتحدة .

١٩. مساعد التوم آدم رمضان .

معلم موسيقى وقائد فرق موسيقية عازف كلارنيت وحامل دبوس ممتاز .

٦. **النقيب المرحوم رمضان الله جابو .**

أستاذ وقائد فرق موسيقية ومؤلف وخبير في مجال المهرجانات ساهم كثيراً في جميع المهرجانات التي أقيمت في السودان . أسهم كثيراً في تأسيس وتنظيم الموسيقى العسكرية بدولة قطر .

٧. **الرائد معاش خلف الله أحمد غندور .**

من الضباط الذين لهم إسهامات كبيرة في مجال تنظيم الموسيقى العسكرية أستاذ موسيقى له إسهامات في توثيق تاريخ الموسيقى وعازف ماهر لآلة الكلارنيت كان من مؤسسي أوركسترا الإذاعة .

٨. **المرحوم النقيب محمود عثمان .**

أستاذ موسيقى وعازف ماهر على آلة الالطو ساكسفون من الضباط الذين ساهموا في قيادة الفرق الموسيقية العسكرية ومن مؤسسي أوركسترا الإذاعة .

٩. **الملازم أول « م » إبراهيم عثمان .**

أستاذ موسيقى وقائد فرق موسيقية وخبير في مجال المهرجانات أسهم كثيراً في مجال تعليم الموسيقى وعازف كلارنيت ماهر ساهم في أوركسترا الإذاعة .

١٠. **الرائد « م » بخيت النور .**

أستاذ موسيقى وقائد للفرق الموسيقية ساهم كثيراص في تدريب وقيادة الفرق الموسيقية ومن أشهر حاملي الديوس « العصايا » .

١١. **النقيب « م » عبدالباسط خير الله .**

أستاذ موسيقى وقائد للفرق الموسيقية وحامل دبوس ممتاز .

١٢. **الملازم أول « م » جابر موسى سكين .**

أستاذ موسيقى وقائد فرق موسيقية يعتبر من أميز عازفي الكلارنيت وحامل دبوس ممتاز .

١٣. **المساعد معاش كامل عبداللطيف .**

معلم موسيقى وعازف كلارنيت ممتاز ؟أسهم كثيراً في تعليم الموسيقى ساهم بتقديم خبرته لدولة الأمارات العربية المتحدة (أبوظبي) من أوائل العازفين العسكريين في أوركسترا الإذاعة .

١٤. **المساعد المرحوم تويه دواس .**

أستاذ موسيقى كان من أمهر عازفي التينور ساكسفون ساهم في تعليم الموسيقى داخل وخارج السودان بالمملكة العربية السعودية ساهم في أوركسترا الإذاعة .

١٥. **المقدم المرحوم عبدالقادر عبدالرحمن .**

قائد ومعلم موسيقى ومؤلف له الفضل في تعليم الموسيقى في السودان من المؤسسين لموسيقى الشرطة ويعتبر كل ضباط سلاح الموسيقى من طلبته لأنه كان من العناصر الرئيسية لموسيقى قوة دفاع السودان .

خبير في مجال المهرجانات كان من أشهر عازفي آلة الترومبة والالطو ساكسفون مع إجادته العزف على جميع الآلات النحاسية ويعتبر معلم من معالم الموسيقى العسكرية في السودان [illegible] كثيراً من المعزوفات والمارشات العسكرية

١٦. **المساعد معاش [illegible] خيرالله**

أستاذ موسيقى وعازف لآلة الترومبة وقائد فرق موسيقية وحامل دبوس ممتاز عمل فترة [illegible] العسكرية [illegible] حتى الآن في مجال تدريس الموسيقى بالمدارس الثانوية .

أسماء كان لابد من ذكرها لما قامت به من عطاء للموسيقى العسكرية سواء كان ذلك العطاء في مجال قيادة الموسيقى أو تعليم الموسيقى أو مساهمة تأليف مؤلفات أثرت المكتبة الموسيقية العسكرية ومكتبة الإذاعة وهم : –

١. **الفريق معاش جعفر فضل المولى .**

قائد وشاعر ومؤلف للكثير من الأغنيات الوطنية والعاطفية أسهم كثيراً في تطوير الموسيقى العسكرية . كان أول قائد لسلاح الموسيقى .

٢. **المرحوم العقيد أحمد مرجان .**

كان أول قائد للموسيقى فهو أستاذ ومؤلف وقائد وله الفضل في تعليم الموسيقى في السودان عامة .

٣. **اللواء معاش عثمان بوكان .**

قائد ومؤلف لبعض الأغنيات الوطنية شهدت الموسيقى طفرة وانتعاشاً أبان توليه قيادة السلاح قام بتأهيل ضباط لقيادة الموسيقى لا زالوا يعطون حتى الآن .

٤. **المرحوم النقيب محمد إسماعيل بادي .**

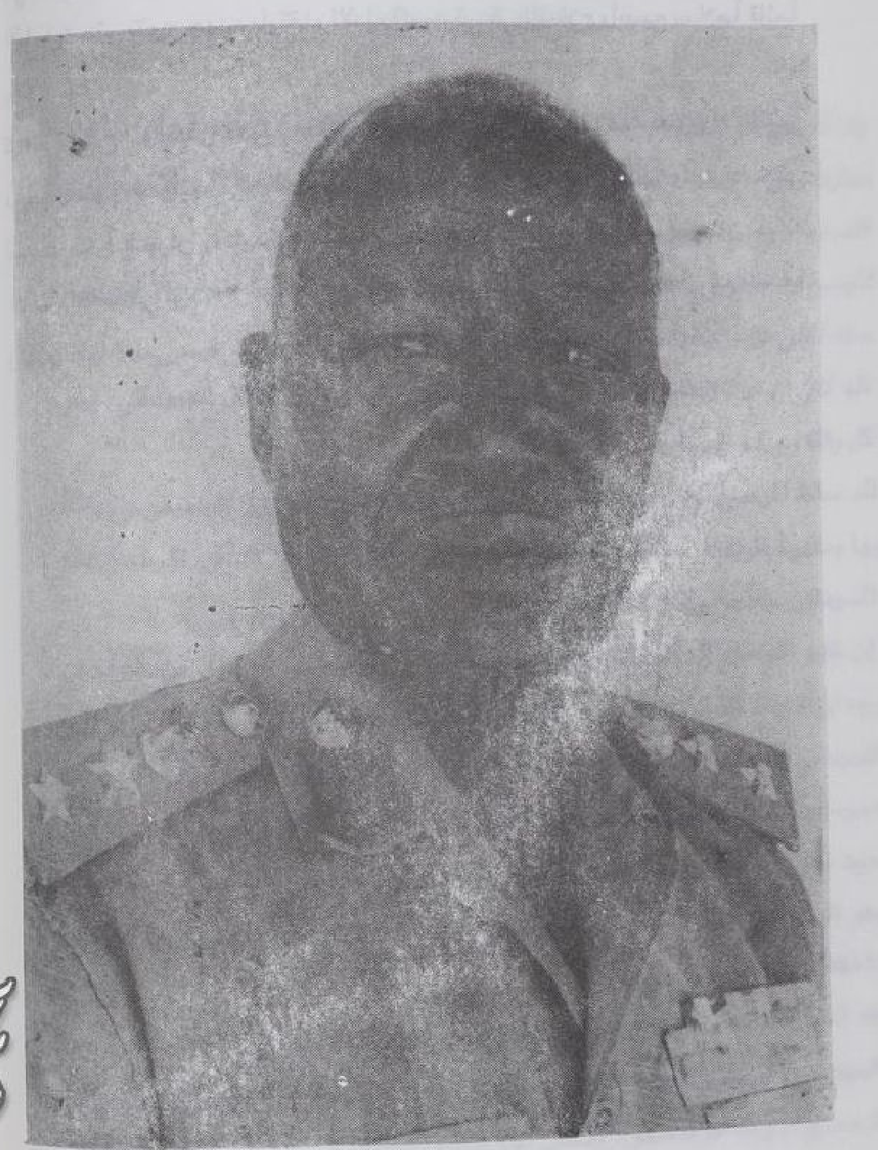
أستاذ ومؤلف وقائد قام بقيادة مدرسة الموسيقى لفترة طويلة حتى إحالته للمعاش قام بتأهيل مجموعة كبيرة من ضباط الموسيقى .

مؤلف موسيقى له مدرسته الخاصة في تأليف المقطوعات الموسيقية التي أثرت كثيراً [illegible] الإذاعة و[illegible] سلاح الموسيقى [illegible] في مجال التأليف .

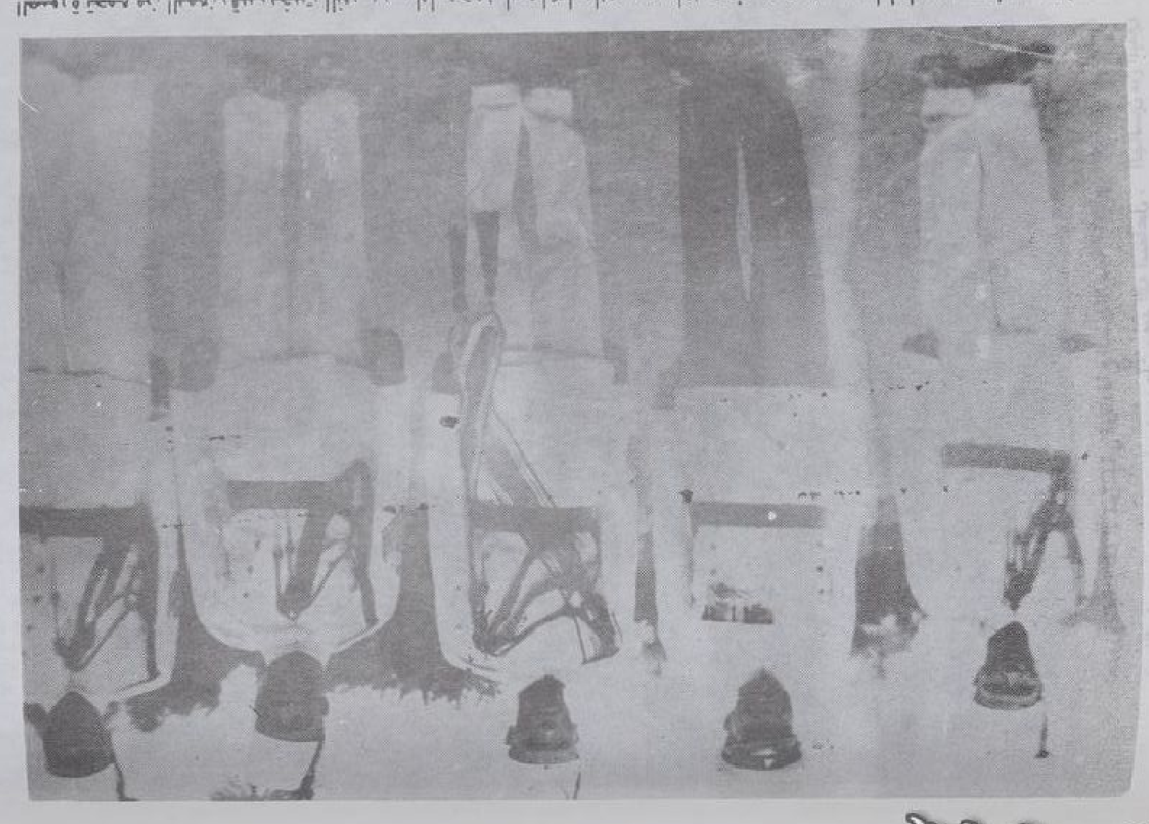
٥. **[illegible] محمد إبراهيم**

أستاذ موسيقى [illegible] فرقة موسيقية وعازف ماهر [illegible] الفلوت [illegible]

له مؤلفات كثيرة خاصة في مجال الأغنيات العاطفية

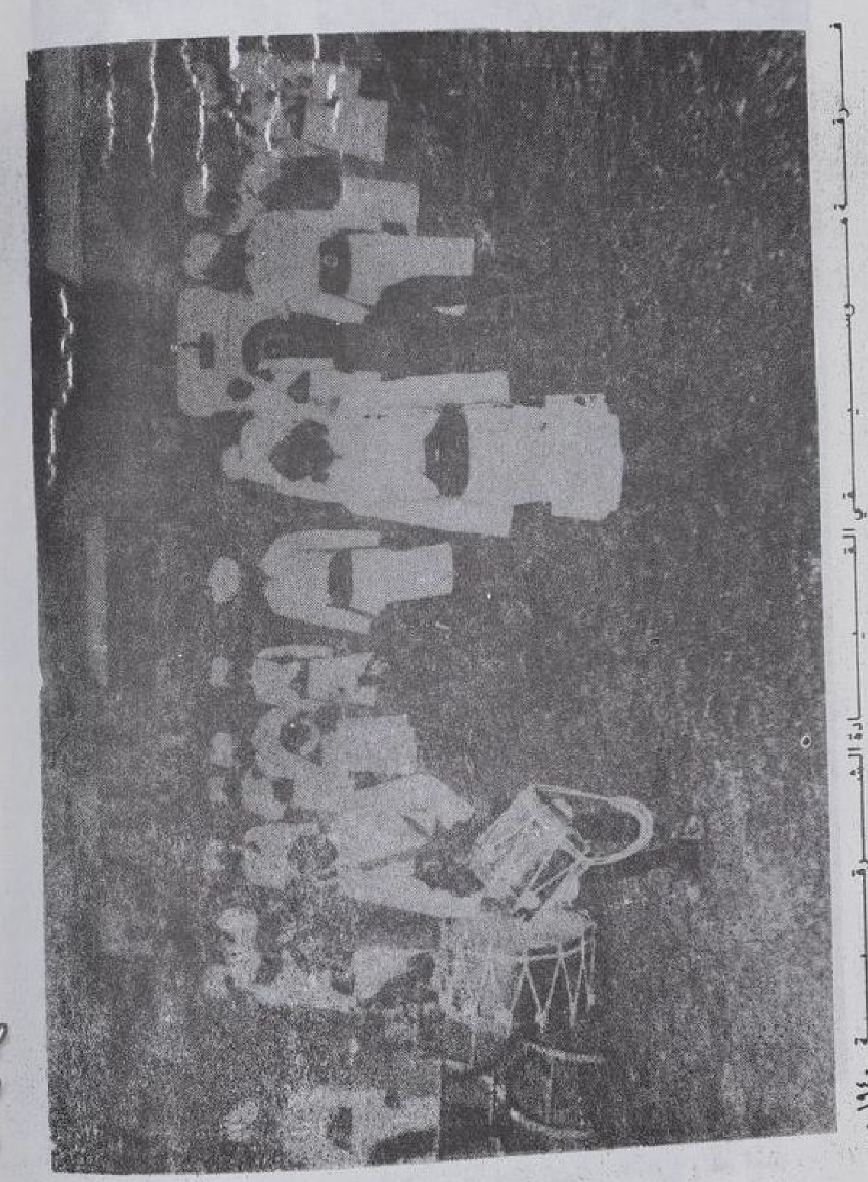


المرحوم العقيد أحمد مرجان الأب الروحي لسلاح الموسيقى .



الصورة تجمع من اليمين رقيب بخيت النور ، ر. اول محمد اسماعيل بادي ، مساعد عوض محمود ، م. اول احمد مرجان ، عريف محمود عثمان .

الصورة تجمع فرقة سلاح الموسيقى بقيادة الملازم أول عوض محمود .



فرقة موسيقى القيادة الشرقية ١٩٤٠ م



صورة تجمع أفراد موسيقى قوة دفاع السودان سنة ١٩١٧م. الواقفين من اليمين
[illegible] الله [illegible] احمد مرجان ، عبد الله اسماعيل . الجالسين من اليمين
رقيب علي كوكو ، رقيب اول حسن التوم بلوك امين احمد مرجان (اروم)



الصورة تجمع بعض ... من اليمين

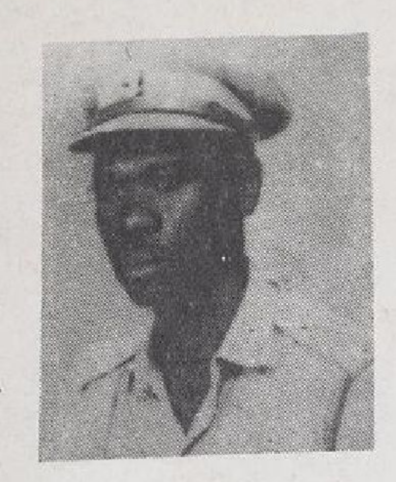
١ - عريف عبدالجبار سعد ٢ - عريف عباس التجاني ٣ - و . ع عمر أحمد .

الصورة تجمع أقدمية الموسيقى عام ١٩٥٩م ١ - نقيب أحمد مرجان ٢ - ملازم عوض محمود ٣ - مساعد محمد إسماعيل بادي

٤ - ر . أول بخيت النور ٥ - رقيب آدم حسين ٦ - عريف محمد حبيب الله ٧ - و . ع خليفه محمد اساغه

٨ - جندي محمد سيد أحمد إبراهيم .

المؤلف



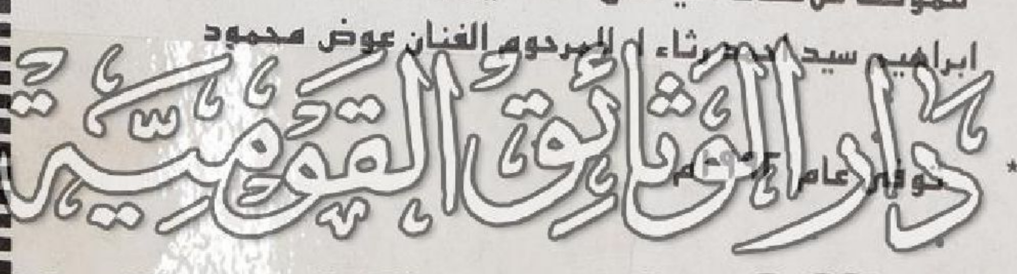
مقدم : عوض محمود محمد

من مواليد : عام ١٩٢٠م بمدينة امدرمان

الحالة الاجتماعية : متزوج و له خمسة ابناء

البداية الموسيقية

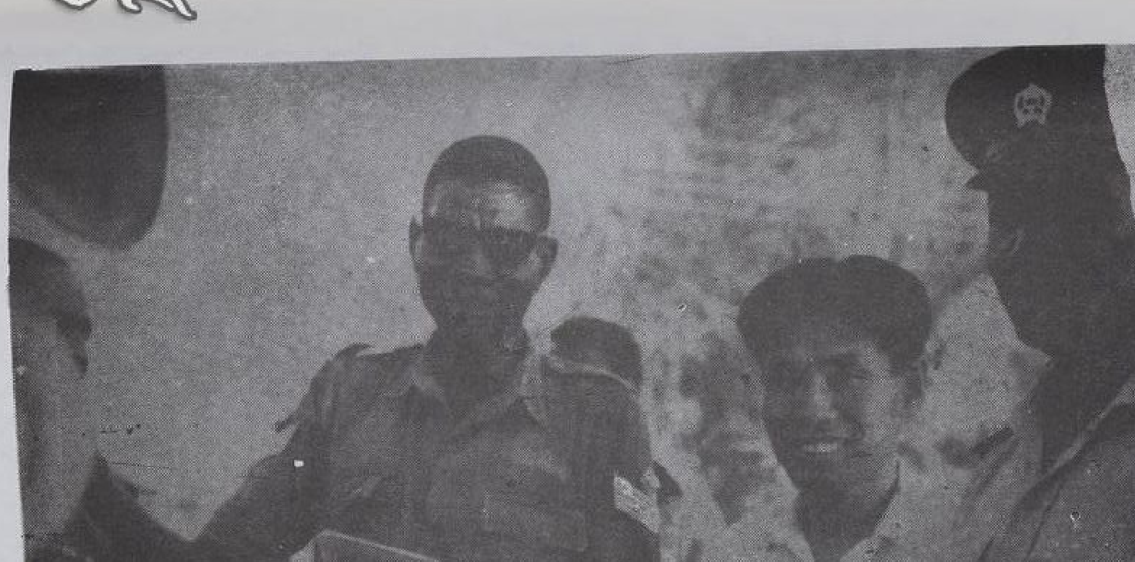
* مدرسة سلاح المهندسين عام ١٩٣٢م
* مدرسة الموسيقات العسكرية ١٩٣٤م
* حائز على و سام الاستحقاق من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر
* تدرج فى الرتب حتى رتبة المقدم
* له مهارات عالية فى العزف على جميع آلات النفخ
* التاليف الموسيقى و التوزيع للعديد من المارشات العسكرية و المقطوعات الموسيقية و الاناشيد الوطنية و الاغانى معظم الاناشيد التى قدمت بواسطة سلاح الموسيقى فى ليلة الوفاء للراحل عمر الحاج موسى (اوبريت)
* تلحين الاغانى لبعض كبار الغنانين مثال :
  - عائشة الفلاتية - حبيبى الغالى
  - صلاح بن البادية - انت غرامى
  - خليل اسماعيل - حرام اشيل ذنبك
* للمؤلف علاقات فنية مع الغنانين و الشعراء كتب العقيد (م) ابراهيم سيد [illegible] رثاء ا المرحوم الفنان عوض محمود
* توفى عام ١٩[illegible]م



المطبعة العسكرية



الصورة تجمع من اليمين ١ - مساعد محمود عثمان ٢ - نقيب محمد إسماعيل بادي ٣ - مساعد عبدالباسط خير الله ٤ - م . أول بخيت النور .



الصورة تجمع المقدم شرطه عبدالقادر عبدالرحمن قائد موسيقى الشرطه ، مستر يوكيفان خبير موسيقى المهرجانات ، ملازم أول (م) إبراهيم عثمان ، المناسبة مهرجان الشباب الثاني إستاد المريخ .

سلاح الموسيقى فرقة بقيادة المساعد محمد إسماعيل بادي .